1116

Ernst Michel

Der Weg zum Mythos

Ernst Michel

Der Weg zum Mythos

Zur Wiedergeburt der Kunst aus dem Geiste der Religion

Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena
1919

1

Der späte Nietzsche des „Ecce Homo" hat sich wieder zu seinem Jugendwerk, der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", bekannt als zu der aufleuchtenden Vision der Dionysosgestalt, deren prophetische Verkündigung er als seine Schicksalsbestimmung auffaßte. Nietzsches prophetische Sendung gibt der Not der Zeit die erste Antwort auf die Frage: „Können wir das Mysterium retten?" Sein Lebensschicksal verkörpert aber auch die Unseligkeit seines Jahrhunderts, die ehrfurchtslose mysterien-auflösende Tendenz des individuellen Intellektualismus. Es gehört zu Nietzsches tragischem Übergangsgeschick, daß seine geistige Berufung belastet ist mit dem Opfer, die zerstörerischen Tendenzen seines Jahrhunderts in sich zu Ende führen zu müssen. Sein Leben zeigt den tragisch-hoffnungslosen Versuch, Mysterium und intellektuelle Einsamkeit, dies nicht zu Vereinende, dennoch zu vereinigen: nämlich zu einem Mysterium auf dem Boden des Individuums zu gelangen. Seine Gestalt des Übermenschen ist aus dem Willen und der Sehnsucht zum Mythos geboren, aber nicht aus der mystischen Berührung mit einer überindividuellen Wirklichkeit, die allein den Mythos zu zeugen vermag. Nietzsches Übermensch mußte ein Wahngebilde sein, weil seine visionäre Kraft letzterdings nicht im Glauben wurzelte; nicht in der überlogischen Gewißheit, höchste Wahrheit zu schauen. Sein logischer Radikalismus zerfraß seinen Glauben im Keime, ohne jedoch die Sehnsucht und den

Willen zum Mysterium mitzuzerstören. Diese haben ihm nur erlaubt, vom Berge der Verheißung das Land zu schauen und zu weisen, in das zu führen ihm versagt war. Immer wieder leuchtet in ihm die Erkenntnis auf, daß die Existenz des menschlich Wertvollsten, die ewige Wirksamkeit derjenigen Kräfte, die den Menschen erst zum Menschen machen, davon abhängt, daß irgendwo in der Welt ein Mysterium, d. h. eine zeugende und seelenbindende geistige Gewalt bestehe und weitergegeben würde. Und es ist erschütternd, wenn mitten in die zerstörerische Erkenntnisarbeit hinein die ehrfürchtige Stimme des prophetischen Nietzsche tönt: „Von zwei ganz hohen Dingen, Maß und Mitte, redet man am besten nie. Einige wenige kennen ihre Kräfte und Anzeichen aus den Mysterienpfaden innerer Erlebnisse und Umkehrungen: sie verehren in ihnen etwas Göttliches und scheuen das laute Wort."
Nietzsches Geschick steht vor uns, die wir heute nicht mehr im Kampfe für und wider ihn stehen, als tiefstes Symbol der Not unserer Zeit, ja fast als ihr freiwilliges Sühnopfer. Novalis' Worte lassen sich auf ihn uneingeschränkt anwenden: „Das Leben eines wahrhaft kanonischen Menschen muß durchgehends symbolisch sein. Wäre unter dieser Voraussetzung nicht jeder Tod ein Versöhnungstod?"

2

„Wie retten wir das Mysterium?" Diese Frage ist seit Nietzsche die treibende Kraft der großen religiösen Krisis, die, übergreifend, auch das weite Gebiet der Kunst erfaßt

und in Gärung versetzt hat, jene Strömung erweckend, die heute etwas wahllos als Expressionismus bezeichnet wird. Ist bei Nietzsche Hellas das leibliche Schaubild eines „deutschen" Deutschlands, das seine Vollendung aus der wirkenden Kraft des Mysteriums empfangen hat, so taucht heute allenthalben das Bild der deutschen Gotik auf als restloser Ausdruck deutschen Wesens, als bildschöpferische Ausgestaltung der vom christlichen Mysterium ergriffenen germanischen Seele und Phantasie. Schon in Nietzsches Bild von Hellas steckt die instinktiv richtige Erfassung der germanischen Gotik, indem er das griechische Wesen unbewußt ins Werdend-Deutsche hinüberstilisiert: er vernachlässigt die klassische Epoche des griechischen Wesens (die uns bisher als das wahre Griechentum eingeprägt wurde), sein Moment des „Seins", zugunsten der vorsokratischen Epoche des griechischen Werdens; er läßt die griechische Höhe aus einer eingeborenen Dämmerung, aus der chaotischen Versuchung emporwachsen. Indem er die autochthone griechische Bildung leugnet, indem er immer wieder darauf hinweist, welche ungeheure Masse an Fremdstoff die griechische Seele zu verarbeiten, zu durchdringen hatte, drückt er darin unbewußt seinen Glauben an die Zukunftsmöglichkeit einer deutschen Kultur aus.

Es ist Richard Benz vorbehalten gewesen, das Bild deutscher Gotik, das sich bei Nietzsche nur andeutet, in seiner ganzen Wesenheit und Zukunftsbedeutung enthüllt zu haben. Seine „Blätter für deutsche Art und Kunst" sind nur zu vergleichen mit Nietzsches „Geburt

der Tragödie", ja sie sind eigentlich ihre Fortsetzung. Während die Romantiker (mit Ausnahme Hölderlins und vielleicht Novalis') im rechten Drang nach einer bindenden und tragenden geistigen Kraft allzu stark den materiellen Besitz einer Weltanschauung betonten und sich mit einem Kopfsprung in den Katholizismus retteten, führt uns Benz zu der Erkenntnis, daß es nicht nur die Weltanschauung an sich ist, die uns fehlt, sondern vor allem die ursprüngliche Fähigkeit zu ihr. Die gotische Welt ist aus einer Haltung der Seele herausgewachsen, die heute nicht mehr da ist. Weltanschauung setzt das Vermögen der religiösen Ehrfurcht voraus, die allein zum Mysterium führt, von wo dann jene Entbindung der gestaltenden Kräfte ausgeht, die Kultur im großen Sinne schafft.

3

Es ist bezeichnend für die Trübung unseres Blickes, daß wir heute nicht mehr imstande sind, den großen Abstand der Romantiker von der Gestalt Hölderlins zu ermessen; Hölderlin, neben Mombert der einzige neuere deutsche Dichter vielleicht, dessen Dichtung im vollkommensten Sinne Ausdruck seines metaphysischen Wesens ist. Was ihn von jeder Romantik trennt, ist seine angeborene Orphik, die ihn befähigte, den überkommenen griechischen Mythos in seinen eigenen neuen zu verwandeln. Griechische Natur und griechische Kultur sind ihm gegenwärtigste Kräfte, „Offenbarungen seiner geglaubtesten Götter" (Gundolf), keine Schattenge-

bilde seiner Phantasie, wie etwa Nietzsches Übermensch. Hellas ist ihm eine eingeborene Form seines Geistes, er bedarf ihrer Umdeutung nicht wie Nietzsche; und die griechischen Strophen und Metren Hölderlins sind keine erfolgreichen Nachahmungen, wie etwa noch bei Goethe: sie sind der völlig ursprüngliche Ausbruch seines inneren Griechentums in deutscher Sprache, sie sind der angeborene Rhythmus dieser Seele, der im Vorgang der Zeugung einging in die Gestaltwerdung seiner Visionen. In Hölderlin allein im deutschen Sprachbereich sind diese Strophen ursprünglich.

Das Verhältnis ist gerade das umgekehrte der gewöhnlichen Annahme: nicht die Dichtung der Romantiker (mit Ausnahme des Novalis) ist religiös, denn sie ist historisch-sentimentalen Ursprungs und bestenfalls aus einem religiös gestimmten Gefühl geboren; vielmehr Hölderlins Dichtung ist religiös, weil sie Ausdruck, Bildwerdung seines positiven hellenischen Glaubens ist. Wenn er als Ankläger seiner Umwelt auftritt, so ist das nicht „romantische" Flucht aus einer entgötterten Welt, sondern innere Berufung, die ihn zum Träger und Seher eines um ihn her nicht mehr gültigen, aber deswegen nicht minder wirklichen und starken Glaubens und Weltgefühls macht. Darum ist auch die Tragik *seines* Lebens nicht die des Romantikers, der wurzellos zwischen zwei Welten schwebt; seine Tragik ist vielmehr die des Propheten, der seinen Glauben unerbittlich, aber selig durch die Hemmungen und die Leere einer entgötterten Zeit trägt. Von Hölderlin, nicht von den Romantikern aus (trotz ihrer unschätz-

baren Verdienste um die Auferstehung und Bewahrung gotischer Zeugnisse) können wir verstehen lernen, was die Gotik für uns bedeutet. Denn indem Hölderlin den überkommenen griechischen Mythos im ursprünglichen Glaubenserlebnis sich zu eigen machte und aus seinem Geist und in seiner Kraft seine Dichtungen schuf, werden uns in der klaren Ausprägung seiner Dichtergestalt die Bedingungen mythenbildenden Schaffens sichtbar. So wird uns Hölderlin eine Brücke zum Verständnis der Gotik.

4

In dem einheitlichen gotischen Weltbau wird anschaubar, was unser Geschlecht sonst nirgends mehr unmittelbar sehen kann: was ein mythisches Weltbild sei und wie es das gesamte Leben eines Volkes zu durchdringen und eine Volkskultur im höchsten Sinne zu schaffen vermag. Indem das mythische Verlangen der Germanen dem Christentum begegnete und sein Mysterium mit Inbrunst umfaßte, begann die Entbindung der mythenbildenden Kraft, die aus den andrängenden Auflösungsprodukten antiker und orientalischer Kulturen den christlich-germanischen Mythos schuf. In der „Legenda aurea" des Jakobus de Voragine vollzog sich dann die Durchdringung dieses Mythos mit der liturgischen Form des christlichen Weltbilds, und erst damit ging er mit dem ganzen Reichtum seiner Legenden in den Rahmen des Kults ein und wölbte sich hier, dem historischen Geschehen entzogen, als ein großer, ewiger Horizont über das ganze Dasein der Menschheit. Aber es darf nicht über-

sehen werden, daß die frühe christlich-germanische Mythenbildung schon stark durchdrungen war von der rein künstlerischen Auswirkung der germanischen Phantasie, daß daher der „Mythos" der Legenda aurea nur zum kleinsten Teil mythische Weltanschauung, zum größten Teil künstlerischen Kosmos gibt.

Einbezogen in die heilige Feier wird diese „mythische" Welt, die Welt des mittelalterlichen Menschen, in deren Luft er atmet und deren Sinnbilder ihn zur schöpferischen Durchdringung des ganzen Daseins anregen. In ihrer Art eine Parallelerscheinung, war ja auch die künstlerische Kultur der Hellenen aus dem Mysterium und seinem mythischen Weltbild hervorgewachsen. Aber während uns griechischer Glaube, griechisches Weltgefühl und griechischer Formwille kaum ahnungsweise zugänglich, damit aber auch die griechische Kunst in ihrer metaphysischen Bedeutung und Ausdrucksnotwendigkeit fast verschlossen ist (unsere ganze antikisierende Ästhetik beruht auf Umdeutung), ist das gotische Weltbild in seiner schöpferischen Ausgestaltung unserem Gefühl, unserem Geist noch vertraulich nahe, denn es ist Blut von unserem Blut, das hier formte: die Gotik zeigt den Germanen in seinen eigenen Ausdrucksgesetzen; daher denn auch die Art, wie das mittelalterliche Weltbild sich ausgestaltet hat, den noch berührt und wundersam anzieht, dem das eigentliche Gedankliche, die Bedeutung, fremd ist.

Wenn daher Richard Benz den Schwerpunkt der Gotik ganz in die dichterische Kraft der Germanen verlegt und dem christlichen Mysterium eine Dienerrolle zu-

weist, so gibt ihm die beschriebene Wirkung darin scheinbar recht. Und recht gibt ihm auch, auf den ersten Blick, die Tatsache, daß das germanische Mittelalter den Kern der christlichen Lehre, das Mysterium, so unverändert ließ, wie es aus der frühchristlichen Epoche übernommen worden war; während doch ein Leben aus dem Mittelpunkte der Religion heraus gerade in der Entfaltung und Erneuerung, im Werden und Fluten der Weltanschauung und ethischen Bindung sich als ursprünglich erweist (wie das junge Christentum es bezeugt). Es ergäbe sich also, daß die Gotik die besondere, dem germanischen Geist gemäße Ausgestaltung des Christentums zu einer künstlerischen Kultur ist. Benz hat nur eins übersehen: daß diese künstlerische Kultur, so wesentlich sie schöpferische Entfaltung der germanischen Seele ist, dennoch ihrem Ursprunge nach auf die zeugende Kraft des christlichen Mysteriums selbst zurückgeht, und zwar weniger auf die Lehre im einzelnen, als auf die zentrale Stellung des Mysteriums vom Gott-Menschen und der heiligen Opferfeier. Dem deutschen Wesen ist das gotische „Jenseits seiner" eingeboren, der Drang nach dem Wunder, in dem sich Jenseits und Diesseits berühren, dieses ewige Wirken aus der Ewigkeit in die Zeit, der Sinn für die geheimnisvolle Transsubstantiation, in der das Göttliche in die Irdischkeit herabsteigt und Gestalt wird — jener Sinn, der seinen ergreifendsten und vollendetsten Ausdruck im Isenheimer Altar des Matthias Grünewald gefunden hat. In der stets erneuten Berührung mit diesem Mysterium und in seiner täglichen

Wiederkehr im heiligen Opfer, in dem der irdischen Passion ihr ewiges Symbolum erlösend gegenwärtig wird, konnte, ja mußte die latente wunderbare Fähigkeit des deutschen Geistes entbunden werden, auch dem Fernsten, Jenseitigsten, Unrealsten eine Brücke ins Diesseits zu schlagen, es anzuschauen und zu gestalten*. Es liegt hier, in der Begegnung des germanischen Wesens mit dem christlichen Mysterium, eine jener mystischen Berührungen des Menschlichen mit dem Göttlichen, der Sehnsucht mit der Kraft vor, aus der die große Entbindung der menschlichen Schöpferkräfte folgt. Diese Berührung ist nicht zufälliger Anlaß, sondern zeugender Akt, das christliche Mysterium also auch nicht — wie Benz wohl meint — Material, an dem, sondern nährende Quelle, durch die germanische bildschöpferische Kraft zur Entfaltung kam.

Es wurde jedoch schon darauf hingewiesen, daß das christliche Mysterium fertig und unveränderlich von den germanischen Völkern übernommen wurde; daß der internationale Charakter der Kirche eine Veränderung und Weiterbildung des christlichen Weltbildes in wesentlichen Stücken nicht zuließ, nicht zulassen konnte. Das bedeutet, daß auch die schöpferischen Kräfte des Mittelalters das Mysterium nicht etwa von einer neuen religiösen Offenbarung aus umbilden konnten. Gehaltlich konnte das religiöse Weltbild zwar um einige mythische Elemente be-

* Wie diese Fähigkeit in der gotischen Kultur sich entfaltete, das hat uns Benz (Blätter f. deutsche Art und Kunst 3./4., Vorwort zur Legenda aurea) in einziger Klarheit gezeigt und darf hier füglich übergangen werden.

reichert, sonst aber nur verinnerlicht, schließlich auch im Überschwang des Formtriebs in reine Phantasiebilder aufgelöst, d. h. ganz subjektiviert werden; es konnte aber nicht in seinem objektiven Charakter verwandelt werden. Jeder Versuch, das Mysterium in einem wesentlichen Punkte zu verändern, mußte in der Form der Ketzerei auftreten und dergestalt zur Loslösung von der Kirche oder zum Verzicht führen. — Wie ist es von hier aus zu verstehen, daß sich die germanische Wesensart in ihrem künstlerischen Gestaltungswillen so ursprünglich auswirken konnte, ohne durch die Unveränderlichkeit der christlichen Glaubenslehre oder durch ihre seinem Lebensgefühl in vielem widersprechende Ethik gehemmt oder abgelenkt zu werden?

Der germanische Mensch des Mittelalters bedurfte gar nicht des Werdens innerhalb des Mysteriums und des christlichen Weltbilds selbst. Denn sein Verhältnis zum Dasein war nicht das der durchdringenden Erkenntnis, der intuitiven Wesensschau; er hatte nicht den genialen Blick in die Tiefe der Wirklichkeit, dorthin, wo höhere Sphären in unsere irdische Existenz hereinwirken und als Wahrheit erlebt und geschaut werden. Dies wirkliche, objektive Schauen (objektiv im überlogischen Sinn) lag dem mittelalterlichen Menschen fern. Seine Geistesform war die der seelischen Subjektivität, d. h. ein Ausleben der Seele in der Sphäre der eigenen Empfindungen, derart, daß das Ich die ganze Bedeutung und den wirklichen Inhalt der wahren, „objektiven" Welt des Geistes drinnen und draußen nicht erkennt. Alle Elemente der wirklichen Welt werden, wo sie überhaupt ergriffen werden, hinein-

gezogen in den Verwandlungsbereich der Phantasie und dort als neue symbolische Welt der Seele konstituiert. Benz kennzeichnet diesen Vorgang also: „Alles historische Sehen und Erinnern gewann eine traumartige Beschaffenheit: Die antike Kultur lebt noch in der Erinnerung fort; aber verblaßt, unwirklich — sie ward zum Märchen. Aber eben dadurch ward sie die fruchtbare, nebelhaft-unbewußte Atmosphäre, in der allein eine neue Schöpfung entstehen kann" (Legenda aurea, Vorwort).

Auch das Verhältnis des mittelalterlichen Menschen zum christlichen Mysterium war nicht das des Schauenden zur letzten Wahrheit, es war vielmehr magischer Art: es kam ihm hier — das wurde oben gezeigt — etwas entgegen, was seiner dem Wunder zugekehrten Seele höchste Erfüllung bot. In dieser magischen Wirkungssphäre vollzog sich immer von neuem die Befruchtung seiner Phantasie, die Entbindung seiner Seelenkräfte. Es ist dies ein Ereignis, das auch an uns noch als unsagbare Wirkung mancher Dichtungen, deren Sinn uns verschlossen ist, sich vollzieht, und auch die mächtige Wirkung der katholischen Kirche auf künstlerische Menschen beruht darauf. Der mittelalterliche Mensch konnte das Mysterium in seiner Unveränderlichkeit belassen, weil sein Lebensgefühl in der Tat ganz einseitig in der Seele verankert war und nicht in dem geistigen Erfahrungsbereich des Mythos, in dem der Mensch von der höheren Wirklichkeit, der sich Seele und individuelle Bildkraft unterordnen, ergriffen wird.

Überall da, wo die Berührung des germanischen Menschen mit der Wirklichkeit derart war, daß die Seele diese

Wirklichkeit nicht in ihren Verwandlungsbereich ziehen, der Mensch sie aber unter dem Drucke seiner Natur, die ihr Recht verlangte, doch nicht vernachlässigen konnte, finden wir eine rein äußerlich-zufällige Auffassung der Welt als des Chaotischen, Sinnlosen, Willkürlichen, dem nur durch Verneinung oder durch groteske Verzerrung, andererseits durch praktische Bewältigung beizukommen war. Das doppelte Gesicht des Lebens taucht hier für einen Moment auf, wie es uns auch aus den Denkmälern germanischer Vorzeit, aus Götter-, Volks- und Heldensage — Zeugnissen tragischer Lebensauffassung — anblickt, wie es wieder, abgelöst von seiner Bindung an das Mysterium, auftaucht in der deutschen Romantik.

Will man aber erfahren, was gotische Kunst bedeutet, die aus den Schauern des christlichen Glaubenserlebnisses heraus geboren wurde, so betrachte man den Isenheimer Altar des Matthias Grünewald und höre die Passionen und Messen des Johann Sebastian Bach. Was uns an den Bildern Grünewalds mit erlösender und befreiender Gewalt packt, das ist über alle Phantasiekraft und Gefühlsmacht hinaus ihre symbolische Bedeutung, in der das christliche Mysterium seine Wiedergeburt aus dem religiösen Wahrheitserlebnis feiert. Dieses Kunstschaffen steht nicht mehr unter der magischen Wirkung des Mysteriums, sondern in seiner geistigen Kraft, es bedeutet nicht mehr nur die schaffensselige Ausgestaltung der Gefühlssphäre in Phantasiegebilden, sondern mittlerhafte Versinnbildlichung in heiliger Ergriffenheit und demütiger Gebundenheit vor der erlösenden Wahrheit.

Hier erst findet der gotische Geist seine Erfüllung in zwei einsamen Gipfeln, während das breite Land der gotischen Kultur unter den verheerenden Fluten eines neuen Zeitalters verschwand.

Sowenig es dem Eindringen des Christentums allein wesentlich zuzuschreiben ist, daß der germanische Mythos unterging, sowenig ist die Renaissance und der aufziehende Aufklärergeist allein das Verhängnis der Gotik gewesen. Daß diese Mächte eindringen konnten, das liegt doch auch in dem Wesen des germanischen Geistes selbst begründet, in eben jener Doppelheit seines Lebens, die ihn zu keiner einheitlichen Weltanschauung, zu keinem bindenden und erlösenden Mysterium aus sich heraus kommen ließ. Entweder mußte sich diese Doppelheit in einer tragischen Lebensauffassung wie im heidnischen Germanentum ausprägen, oder sie führte zur Herrschaft der einen Sphäre über die andere: zu einer ausgeprägten Kultur der Seele und der Phantasie im gotischen Mittelalter, zu einer Übermächtigung der Seele und der Phantasie durch den Verstand und zu einer rohen technischen Zivilisation in der Neuzeit. Bestand und Dauer aber der gotischen Kultur des Mittelalters hing letzterdings davon ab, wie lange die Menschheit im magischen Wirkungsbereich des christlichen Mysteriums verblieb, wie lange dieses seine Kraft auszuüben vermochte, wie lange die Menschheit zu ihm bereitet war.

Die Loslösung mußte kommen, wenn es nicht gelang, die germanische Menschheit in die Tiefe des Mysteriums zu verankern; wenn die Kirche es nicht als Aufgabe begriff,

die lebendigen Wasser, die in den Ketzern trieben, in den Brunnen des katholischen Mysteriums zu leiten. Mit der Loslösung vom Mysterium aber mußte jene andere Wesensseite, eben der Verstand, hervortreten und alles überfluten. Denn der Verstand war ja in der Gotik nicht in der Kraft einer höheren Erkenntnisform, in seiner Bedeutung als Erkenntniskraft schlechthin, aufgehoben, sondern nur durch die seelische Kultur übermächtigt und verdrängt worden. Von hier verstehen wir auch die innere Tragik der Romantiker, der echten Nachfahren des gotischen Menschen: ihr Ich, das, mächtig im Traumglück seiner Bilder, sich in der Seele zu subjektiv genießt, erkannte die Bedeutung und den wirklichen Inhalt der wahren großen objektiven Welt nicht und mußte dann diese Welt durch den Verstand in ihren rein äußerlich zufälligen, von der eigentlichen, tief innerlichen Notwendigkeit abfallenden Zügen auffassen. Durch das doppelte Gesicht des Lebens beunruhigt, sieht der Verstand schließlich auch den eigenen Seelenwallungen zu und bringt durch diese Spaltung eine gewisse Unsicherheit und Leere in die Erlebnisse, woran der Mensch dann leidet und weshalb er sich durch Ironie zu helfen sucht. Die stärksten Dichtungen des Clemens Brentano, seine Märchen, in denen der gotische Mensch in seiner ganzen Innigkeit und beseelten Phantastik sich ausspricht, sind eben durch diese ironischen Züge in ihrer reinen Wirkung vielfach verdorben, so wie die Dichtungen Jean Pauls oft durch die Groteske. In Nietzsche erleidet diese Doppelheit dann, zu schwindelnder Höhe gesteigert, wie gezeigt

wurde, ihren bedeutungsvollen Zusammenbruch. Dem Romantiker fehlte, was den gotischen Menschen hielt: das Mysterium. Aus dem Bewußtsein dieses Mangels heraus erfolgten dann schließlich die Konversionen, die aber nicht die befreiende organische Entfaltung der seelischen Kräfte mit sich brachten, weil sie nicht aus einem wirklich religiösen, sondern nur aus einem ästhetischen Verhältnis zum Mysterium hervorgegangen waren. Hölderlin fehlt diese Ironie — darin ist er wesentlich antiromantisch —, er ist Einheit, weil er — als griechischer Mensch — im griechischen Mysterium seinen objektiven Halt hat und von hier aus die Welt im Schauen und Gestalten aus den Angeln hebt. Diese Einheit von innen heraus rückt ihn dem echten gotischen Menschen, einem Grünewald, an die Seite, während er nach seinem Lebensgefühl, seinem Glauben und Formwillen einer anderen Welt, eben der griechischen, angehört.

5

In der deutschen Mystik des Mittelalters, im stärksten Grade in Meister Eckehart, gebiert sich ein Geist, der an dem objektiven Bestand der christlichen Glaubenslehre rüttelt, nicht mit dem auflösenden Verstande, sondern in der Kraft einer neuen religiösen Erfahrung, die Leben und Dinge in einem anderen Lichte zu sehen zwingt. Es vollzieht sich nicht mehr wesentlich eine unbewußte Subjektivierung des christlichen Weltbildes in der Sphäre schöpferischer Bildkraft, sondern, im Vordringen zum Kerne des Mysteriums, eine mystische Berührung des

Menschen mit dem göttlichen Urprinzip und eine Formung seiner intuitiven Schauungen in Erkenntnissen mit „objektivem" Gültigkeitsanspruch. „Ich aber sage euch", das ist der Ton, in dem diese Erkenntnisse auftreten. Bedenken wir Worte wie die folgenden Meister Eckeharts: „Wer zur höchsten Entfaltung seines Wesens gelangen will und zum Schauen Gottes, des höchsten Gutes, der muß ein Erkennen haben seiner selbst wie dessen, was über ihm ist, bis auf den Grund." „Wir sollen auch nicht Gott dienen noch unsere Werke verrichten um irgendein Warum: nicht um Gott, noch um Gottes Ehre, noch um irgend etwas, was außer uns wäre, sondern allein um dessentwillen, was in uns ist, als unser Wesen, unser eigenes Leben." „Mag ein Mensch sich noch so stark zu allerhand Dingen verbunden haben, kommt er in das wahre innerliche Erleben hinein, so ist er ihrer aller ledig!" „Fragt man einen wahrhaften Menschen, einen, der aus seinem eigenen Grunde wirkt: Warum wirkst du dein Werk? Wenn er recht antwortete, würde er auch nur sagen: Ich wirke, um zu wirken!" „Alle Kreaturen . . . haben ihr Sein in Gott, und das Wesen, das sie haben, gibt Gott ihnen mit seiner Gegenwart." „. . . alle Dinge stehen danach, wieder heimzugelangen in ihren Ursprung. . . . Wenn die Seele den Kreis (die heilige Dreifaltigkeit und ihre Werke in Zeit und Ewigkeit) eifrigst mit ihrem Denken durchläuft und ihn doch nicht zu schließen vermag, so wirft sie sich in seinen Mittelpunkt. Dieser Mittelpunkt ist das Schöpfervermögen der heiligen Dreifaltigkeit, kraft welches die

drei, selber unbewegt, alle ihre Werke vollbracht haben. In ihm wird nun auch der Seele schöpferisches Allvermögen zuteil." Solche Worte zeugen für eine geistige Grundhaltung, die nicht mehr eigentlich „gotisch" ist. Der religiöse Einzelne steht auf und kündet, daß die Wahrheit des Mysteriums nicht ein unantastbares Draußen ist, das sich der Mensch durch ein Tun magisch zueignet, sondern daß erst im Akt der zeugenden Berührung, in der unio mystica, das Mysterium den Charakter einer tragenden objektiven Wahrheit empfängt. Eckehart drückt seine religiösen Schauungen zwar möglichst noch in den Symbolen und Dogmen der Kirche aus, sie selbstherrlich umdeutend; in seinen tiefsten und stärksten Erlebnissen aber bricht er zu einer ganz ursprünglichen mythischen Wortschöpfung durch. Den Klippen eines uferlosen Subjektivismus, einer vagen Gefühlsmystik, ist Eckehart entgangen, sein Pfad führt geradeswegs mitten in das Mysterium hinein.

Mystik ist allemal die Vorbotin der Reformation. Eckeharts Geisteshaltung finden wir, verstärkt durch die Wucht persönlichen Einsatzes, bei Luther wieder. Denn auch ihm rückt der Schwerpunkt seiner geistigen Existenz aus der magischen Zueignung und phantasiestarken Ausdeutung des feststehenden Mysteriums und seines Umkreises in die zutiefst persönliche Frage nach der existentiellen Wahrheit der mittelalterlich-kirchlichen Glaubenslehre. Luther selbst hat zwar diese Frage als die Frage nach dem wahren oder dem falschen Christentum verstanden, aber in Wirklichkeit war sein einer neuen religiösen

Offenbarung zudrängendes Lebensgefühl die Triebfeder seines Kampfes gegen das gültige mittelalterliche Weltbild. Dieses Lebensgefühl entsprang, so gut wie das jeder religiösen Epoche, einer mystischen Berührung des Subjekts mit einer als erlösende Wahrheit sich enthüllenden überindividuellen Wirklichkeit (Gott). Luthers Frohbotschaft von der unbedingten Gnade Gottes ist der Kern der empfangenen Offenbarung; der „Glaube" ist die Form der Beziehung des Menschen zu dieser Wahrheit, Gestalt seiner Religion. Luther hat dieses Ereignis und seine tiefgreifende Wirkung einmal klar beschrieben: „Der Glaube ist nichts anderes als eine Tötung des alten Menschen in uns, der nach aller Vernunft und Erfahrung sagen muß: Das ist unmöglich, unerhört und wider die Natur, darum wird's nicht wahr sein, wird ein Traum oder Betrug sein. Dieser Dünkel aber stirbt ganz im neuen Menschen, und er wird stark und lebendig im Wort, so daß er darauf trotzt, es werde und müsse so geschehen, wenn auch die ganze Welt anders sagt und alle Sinne dawider sind. So gewinnt er eine ganz andere neue Weltanschauung und Naturerkenntnis. Das heißt aber allein durch den Glauben gerechtfertigt werden."

Es ist klar, daß eine Erkenntnisgegnerschaft Luthers gegen die Kirche in dieser geistigen Region nichts mehr zu tun hat mit den üblichen kirchlichen Lehrstreitigkeiten, vollends nichts mit dem Aufklärichter aller sogenannten Verstandesgegnerschaft, deren mittelalterliche Repräsentanten man so gerne als die leuchtenden Opfer des Obskurantismus hinstellt. Ein Giordano Bruno, ein Ga-

lilei sind keine Wahrheitszeugen, sondern, vom Standpunkt des absolut Menschlichen gesehen, eher Verräter am Menschentum, weil sie den Menschen von seinem geistig-seelischen Mittelpunkt in die Peripherie der sekundären, unpersönlichen Verstandeserkenntnis abzudrängen suchten. Eine religiöse Epoche aber hat, kraft ihrer geistigen Berufung, von der Ewigkeit das Recht, gegen peripherische Einflüsse intolerant zu sein.

Luther, der in der Kraft seines Glaubens — daß alles, was der Mensch tun oder was durch ihn geschehen möge, zum Guten führe — lebte, hat sich letzterdings in seinem Glauben selbst nicht verstanden. Er hat auch dadurch, daß er seinen Glauben unbedingt als das echte Christentum erweisen zu müssen meinte, verhindert, daß sich dieser in einem eigentümlichen Denken und Leben frei und mächtig entfalten konnte. Er hat nicht daran festzuhalten vermocht, seinen Glauben als elementares Ereignis von zwingender Notwendigkeit zu verstehen, das er doch war, und er hat ihn nicht in seiner ganzen Bedeutung als Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung des Lebens erfaßt. Die Folge war, daß seine Gemeinschaftsbildung, deren Fortsetzung die evangelische „Kirche" ist, nicht um den Kern seines wahren Glaubens kristallisierte, sondern die „gereinigte" christliche Lehre zu ihrem Ausgangspunkt nahm.

Damit ist der Protestantismus als Kirche von vornherein auf die Bahn des Zerfalls gewiesen worden. Denn — das ist das Entscheidende — der Protestantismus hat kein Mysterium, dessen daseinsaufhellende, erlösende,

überlogische Wahrheit in der heiligen Feier ewig gegenwärtig wäre: der Protestantismus hat das Mysterium der katholischen Kirche, die geheimnisvolle Opferhandlung, verworfen, hat aber kein neues Mysterium aus sich zu gebären vermocht; ist doch die treibende religiöse Kraft, aus der er hervorging und die zum Mysterium hätte führen können, der Glaube Luthers, gar nicht die wirkliche Grundlage der protestantischen Kirche geworden. Zum Glauben Luthers hat bis heute nur der religiöse Einzelne sich hinaufgefunden, niemals aber irgendwelche protestierende Gemeinschaft. Die protestantischen Kirchen sind als religiöse Gemeinschaften wurzellos und zentrifugal — denn es gibt keine religiöse Gemeinschaft, keine Kirche ohne Mysterium —, sie sind dadurch von vornherein der subjektiven Willkür und dem Chaos ausgeliefert worden und sind dann auch alsbald der Herrschaft der Verstandeserkenntnis in Philosophie und Moral einerseits, der Herrschaft eines religiösen Subjektivismus, der in den pietistischen Gemeinschaften sich auslebte, andererseits, erlegen.

Religion gründet jetzt weder in der ungeteilten Hingabe an eine mythische Bildwelt wie im Mittelalter, in der Wissen und Glauben noch eins waren, noch auch in dem überlogischen Wahrheitserlebnis einer einstrahlenden Offenbarung — Religion gründet jetzt im Gefühl. Damit aber ist jede religiöse Gewißheit im überpersönlichen Sinn unmöglich geworden: denn das bloße Gefühl, das für jede echte Religion nur Medium, aber nicht Quelle ist, steht mit seinen Äußerungen nicht außerhalb der Kantischen Erkennt-

niskritik, wie das überlogische Ereignis der Glaubensoffenbarung, sondern innerhalb ihrer. Vom bloßen Gefühl aus entbindet sich keine Wahrheitserkenntnis, sondern nur gleichnisartige Umschreibung oder bildhafter Ausdruck seines Inhalts: Lyrik. Daher denn auch alle gedanklichen Formulierungen dieser Gefühlsreligion, die mehr sein wollen als Erkenntnis innerhalb des Verstandes, als Psychologie, an der Kantischen Erkenntniskritik zuschanden werden. Aus einer richtig verstandenen Bescheidung heraus hat darum die protestantische Theologie heute darauf verzichtet, Dogmatik und Metaphysik zu sein; sie ist, unter dem Kantischen Diktum, Wissenschaft im modernen Sinne geworden: Religionspsychologie und Religionsgeschichte. Ihre Ethik ist, soweit sie sich nicht von den alten, ihr nicht mehr wesenhaften Werten nährt, formalistisch wie die Kantische. Eine positive Ethik kann nicht auf das Subjekt begründet werden, sie wird jeweils mit der religiösen Offenbarung geboren als Auswirkung der bindenden Beziehungen des Bekenners zu ihr; nur sie ist absolut, jede andere Ethik, ob „autonom" oder „heteronom", ist relativistisch und wird mit gutem Recht von Nietzsche in die logische Zerfaserung hineingezogen.

Es ist in neuster Zeit der Versuch gemacht worden, den Willen zum Urprinzip der Zukunftsreligion zu erheben, in seinen Manifestationen die Wirksamkeit „Gottes" zu erfassen. Für diese Form des religiösen Subjektivismus gilt im Grunde dasselbe wie für die Gefühlsreligion, sie trägt das Zeichen der Unfruchtbarkeit an sich. Denn Wille und Gefühl können als Vehikel, deren sich der

Logos bedient, um in die menschliche Irdischkeit einzutreten, Träger der göttlichen Wirklichkeit sein, für sich selbst aber sind sie leidendes Ich, Seelenkräfte, die unwissend und unfrei aus dem Dunkel der Seele heraus wirken. Denn auch die Seele wird erst frei unter den Lichtstrahlen des Pfingstfestes, das den Menschen über sich hinaushebt: in der Klarheit der Offenbarungserkenntnis, nicht in der Selbstvernichtung der Gefühlsekstase.

Paul de Lagarde hat, angesichts der auflösenden Wirkung des religiösen Subjektivismus und im Hinblick auf seinen Repräsentanten Schleiermacher, das rechte Wort gefunden: „Es liegt so sehr im Wesen der Frömmigkeit, sich leiten zu lassen, daß zu leiten ihr auf die Dauer, gerade wenn sie echt ist, unmöglich fällt: sie verlangt schließlich nicht Prediger, sondern Evangelium, nicht irgendwelche Virtuosen der Religiosität, sondern einen Altar."

Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, daß auch das Verhältnis der Katholiken zum Mysterium seit dem Mittelalter ein anderes geworden ist. Stand der gotische Mensch auch nicht im Geiste des Mysteriums, so erfuhr er doch in der Einheit seiner seelischen Hingabe an seine Wunderwelt, in der Ungeteiltheit seiner Andacht vor ihr, seine kräfteentbindende Wirkung. Damit aber, daß auch bei ihm die Spaltung in Verstand und Gefühl, in Wissen und Glauben eintrat, unter deren Frosthauch der Kräftestrom, den das Mysterium dem zu ihm bereiteten Menschen spendet, erstarrt, nahm auch der Katholik an dem Schicksal der modernen Menschheit teil. Weil ihm der Glaube

als geistige Gewißheit fehlt, verlegt er ihn in den Willensakt und macht ihn zum sacrificium intellectus. Er „glaubt", nicht weil er in dem Lichte der Offenbarung steht, sondern weil er trotz der tatsächlich anerkannten Verstandeserkenntnis glauben will. Das Mysterium wird vom Ich angetastet und damit entgeistigt. In der Ablehnung jeder Betastung der religiösen Sphäre durch das Ich wagt Meister Eckehart das paradoxe Wort: „der Mensch solle Gottes quitt und ledig stehen".

6

Mit der Loslösung vom Mysterium der Kirche wurde auch die Kunst ihrem religiösen Mutterboden entzogen. In dem Bereich des Gefühls verankert, konnte sie jetzt nicht mehr sein, was sie im Mittelalter oder im hellenischen Zeitalter war: Daseins-Deuterin im Lichte einer im Mysterium gehüteten, dort in Andacht erlebten Wahrheit; gestalteter Ausdruck einer Weltanschauung, der Menschheit erlösend dargeboten. Künstler sein heißt nunmehr bestenfalls: „sich selbst in Gestalten zu tragen"; den Künstler macht die Gabe, „zu sagen, was er leidet". Die Kunst erschöpft sich wesentlich im Möglichkeitsbereich der Subjektivität. Aller neueren Kunst, mit ganz wenig Ausnahmen, fehlt die erlösende Wirkung jener großen Kunst, die von der Mission getragen ist, Deuterin des Daseins im Lichte des Mysteriums zu sein. Es bleibt auch bei den stärksten Werken der Neuzeit, wenn wir von der Wirkungsmöglichkeit ausgehen, bei einer vorübergehenden Ergriffenheit von schönen Traumbildern, in denen die Gefühls-

inhalte ins Zeitlose erhoben sind; oder wir werden hingerissen von dem Pathos der Gestaltungskraft von Lebensproblemen und Gedanken, wie etwa bei Schiller, Hebbel und Richard Wagner — um nur von der Wirkung echter Kunst zu reden und nicht von den Werken der Wirklichkeitsdarstellung, die heute allgemein als Kunst gelten. Die Musik Beethovens, die Werke Hölderlins und des älteren Goethe, schließlich in stärkstem Maße die Dichtungen Momberts, von denen noch zu sprechen sein wird, stehen außerhalb dieser Entwicklung.
Bei Shakespeare, der schon in diese Epoche hineingehört, finden wir noch den einheitlichen Blick für die Totalität des Menschenlebens, für den metaphysischen Horizont, in den das Dasein eingespannt ist. Sein Auge dringt durch die Masken und Hüllen, die der Verstand gleichermaßen ernst nimmt, zu den metaphysischen Gegebenheiten durch. Seine Gestalten sind Kraftzentren, die sich auswirken gegen die Welt, gegen das Schicksal, und die in diesem Kampfe ihre Wesenheit entfalten. Die symbolische Verdichtung dieses Kampfes metaphysischer Wirklichkeiten ist das Drama. Der Schwerpunkt liegt bei Shakespeare noch im Erlebnis der Charaktere als irrationalen Gegebenheiten, nicht im interessierten Zuschauen beim Zusammenprall des Drinnen und Draußen und in der gestalteten Entwicklung dieses Geschehens. Er hat das absolute Gefühl für die Rangordnung der Lebenswerte und den unbeirrten Sinn für die Ursprünglichkeit des Menschen. Aber Shakespeare kennt nicht mehr das Verständnis des Lebens im Lichte einer Weltanschauung,

seine erlösende Aufhellung im intuitiven Schauen; sein Werk ist ein grandioser Ausdruck einer Lebensleidenschaft, die die ganze Fülle der Erscheinungen erleiden muß und sie in genialer Gestaltungskraft auf ihre intensivste Formel bringt. Immer an der Schwelle zum Reiche geistiger Offenbarung, verkörpert er die genialste Steigerung der seelischen Einheit des natürlichen Menschen. Bei Hebbel sind die „Charaktere" bereits als Gedankenträger rationalisiert.

Und doch, welche weite Kluft trennt auch einen Shakespeare schon vom mittelalterlichen Drama, von dem hellenischen Drama des Äschylos ganz zu schweigen. In Shakespeare treibt bereits der Renaissancewille zur bunten Fülle der Wirklichkeit; zwar hat er den unterscheidenden Blick für die Tiefe und die Fläche, aber er nimmt die Triebe und Leidenschaften, die Zufälligkeiten der alltäglichen Erscheinungen ernst und bindet sich in der Form-Gestaltung an den Verlauf des wirklichen Geschehens, das er verdichtet. Es ist dies keine rein ästhetische Frage des Stils, vielmehr ist der Stil gerade bei Shakespeare symptomatisch auch für die geistige Einstellung zur „Wirklichkeit". Selten nur, etwa in der Heideszene im „Lear", in der Figur des Narren, dann entscheidend im „Sturm", sprengt er den Rahmen der Wirklichkeitsanlehnung durch eine symbolische Bildgestaltung, die hier folgerichtig aus der inneren Notwendigkeit höherer, intuitiver Schauung herauswächst.

Im mittelalterlichen Mysterienspiel dagegen ist die Wirklichkeit als Ausdrucksgesetz überwunden: die Er-

scheinungsformen sind in Bilder bewegter Kräfte verwandelt; die Gestalten haben kein individuelles Eigenleben, sie sind einbezogen in ein überindividuelles, ewiggültiges Geschehen: als sprechende Bilder in einer zusammenhängenden Bilderfolge, als Verkörperungen der raum- und zeitlosen Seele in symbolischen Formen. Vom mittelalterlichen Spiel aus allein können wir uns zur Aufnahme der dramatischen Dichtung Momberts bereiten, in der die selbstherrliche, nur den inneren Gesichten gehorchende Phantasiegestaltung sich restlos erfüllt hat, unfaßbar in ihrer Einzigkeit und unbegreiflich in einer Zeit, die seinem Geiste Widergeist ist.

Wie wesensverschieden das mittelalterliche Spiel vom modernen Drama ist, erhellt auch aus der Art der Bühnendarstellung: das mittelalterliche Spiel kommt auch dann zur Wirkung und vielleicht zur ungestörtesten Wirkung, wenn es als Bilderfolge, deren Gestalten stumme Figuren und zu denen die Sprecher unsichtbar sind, gegeben wird. Denn der Darsteller kommt hier nicht mit seinem Ich in Betracht als der Könner, der die Handlung zur Wirklichkeit erhebt durch die Kunst seines Spiels, sondern er ist hier bloßes Medium der Dichtung: als Sprecher tönender Mund, als Gestalt feierliche Maske der Dichtung.

Wir sahen in den Dichtungen Shakespeares neben dem Mangel einer tragenden und erlösenden Weltanschauung auch den zweiten Wesenszug des neuzeitlichen Künstlers kräftig betont: die Übermächtigung der schöpferischen Phantasie durch den Verstand, das Ernstnehmen der vom

Verstande ergriffenen Erscheinung als die wahre Wirklichkeit, die Unterordnung des Kunstschaffens unter ihre Formgesetze. Darin ging die Entwicklung weiter: nicht mehr nur die Außenwelt wurde unter den Verstandeskategorien angeschaut und begriffen, auch die Seele, die Innenwelt, wurde in ihrer ehrfürchtig bewahrten Einheit aufgehoben und vom Verstande aus begriffen; seine Feststellungen wurden als wahres Wissen geglaubt und dem Künstler verpflichtend ans Herz gelegt. Es ist der neusten Zeit beschieden worden, diesem Psychologismus, als dem höchsten Grad der Entwurzelung, auch in der Kunst seine letzten Folgerungen geben zu müssen. Ein Schriftsteller wie Balzac hat diesen Psychologismus nur durch das Medium einer phantastischen Gestaltungsgabe hindurch ausgewirkt und kann so durch formale Stärke über den Gehalt hinwegtäuschen. In Wirklichkeit fehlt ihm wie seinem Antipoden Flaubert jede Ehrfurcht vor seinem Gegenstande. Es ist die Auflösung alles nur Erlebbaren, in der Einheit der Bildschauung Faßbaren, in unpersönliche Teile; eine Auffassung alles Letzten, Irrationalen, als zufälliges Ergebnis von begreifbaren Kräftewirkungen, als mehr oder weniger komplizierte Maschine. Man lese etwa Hugo von Hofmannsthals „Ödipus" oder Werke von Arthur Schnitzler, um die Trostlosigkeit und Leere zu spüren, die eine solche künstlerisch geformte Zerfaserung der Wirklichkeit hinterläßt. Es ist ein weiter Weg von Shakespeare zu Schnitzler und Shaw, und doch ist es ein geradliniger Weg.

Wir stehen mitten im Zusammenbruch dieser wurzellosen

Epoche. In Nietzsches symbolischem Opferleben und Übergang in die Nacht des Wahnsinns wurde ihr das geistige Gleichnis, in diesem Weltkrieg brach sie, am äußersten Punkt ihrer infernalischen Gottferne angelangt, schicksalhaft als Opfer ihres Werkes, der technischen „Kultur", unter dem Räderwerk der Maschine zusammen. „Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los!" ... Eine Kultur, die nur im Ich und seinen Kräften wurzelt, ist dem Turmbau zu Babel zu vergleichen, an dem die Selbstherrlichkeit der gott-losen Menschheit zuschanden wird.

„Können wir das Mysterium retten?" Es ist die Frage, die, durch Nietzsche angefacht, heute tausendstimmig aus der Tiefe dringt. Gibt die Lösung, die die Romantiker fanden, die Zuflucht im Schoße der katholischen Kirche, wirklich die heute einzig mögliche Antwort auf diese Frage, weil hier allein das Mysterium noch bewahrt ist? Oder leuchtet irgendwo ein Licht, das einen neuen Weg weist?

7

Wir sahen die zerstörerischen Mächte der nachgotischen Zeit, da das Mysterium den Blicken entschwand, hervorgehen aus der Spaltung in Wissen und Glauben: der selbständig gewordene Verstand wurde als einziges Erkenntnisvermögen inthronisiert, das selbständig gewordene Gefühl befriedigte die tieferen Bedürfnisse des Menschen. Die Menschheit kann aber ihren Despoten Verstand nicht loswerden durch den Ekel an ihm und

durch die Flucht in die Gefühlssphäre — eine Lösung, die immer wieder versucht wurde und immer wieder versagte —, sie kann ihn nunmehr nur überwinden von innen heraus durch die Kraft einer höheren Wahrheitserfahrung, deren Gewißheit jenseits des Ich in einem überlogischen Erfahrungsbereich wurzelt, zu der aber das Vermögen latent im Menschen als Geisteswesen bereit liegt.

In dem Durchbruch und in der Auswirkung dieses Erkenntnisvermögens und in der Kraft seiner geistigen Erfahrung sehen wir Goethes Leben reifen und sich erfüllen.

Wir müssen annehmen, daß in Goethes Leben von einem gewissen Stadium ab der Subjektivismus seiner Jugend durch einen allmählichen Offenbarungsvorgang innerlich überwunden wurde. In diesem ansteigenden inneren Vorgang enthüllte sich ihm das Leben in einem neuen Lichte: er erkannte das, was dem Verstande sich als im Grunde sinnlose mechanistische Erscheinungsfolge darstellt oder vom überströmenden Gefühl als ihr Ausdrucksbereich in sich hineingezogen wird, im befreienden Schauenserlebnis als objektives Auswirken göttlicher Kräfte, als Entfaltung göttlicher Ideen in Innenwelt und Umwelt. „Der geistreiche Mensch, nicht zufrieden mit dem, was man ihm darstellt, betrachtet alles, was sich den Sinnen darbietet, als eine Vermummung, wohinter ein höheres geistiges Leben sich schalkhaft-eigensinnig versteckt, um uns anzuziehen und in edlere Regionen aufzulocken." Ihm offenbarte sich jene Berührung des Menschen mit einer

überpersönlichen Ideenwelt als dauernde Möglichkeit des entwickelten, reifen Menschen, als Kern und Stern eines eigentlich persönlichen Geisteslebens. In einem denkwürdigen Gespräch mit Eckermann vom 13. Februar 1829, in dem er seine Art der Naturbetrachtung kennzeichnet, spricht er von diesem Vermögen in klaren Worten: „Der Verstand reicht zu ihr (der Natur) nicht hinauf, der Mensch muß fähig sein, sich zur höchsten Vernunft erheben zu können, um an die Gottheit zu rühren, die sich in Urphänomenen, physischen wie sittlichen, offenbart, hinter denen sie sich hält und die von ihr ausgehen. Die Gottheit aber ist wirksam im Lebendigen, aber nicht im Toten; sie ist im Werdenden und sich Verwandelnden, aber nicht im Gewordenen und Erstarrten. Deshalb hat auch die Vernunft in ihrer Tendenz zum Göttlichen es nur mit dem Werdenden, Lebendigen zu tun, der Verstand mit dem Gewordenen, Erstarrten, daß er es nutze." Goethes erbitterter Kampf gegen die von Newtons Geist geleitete Naturwissenschaft war ein Kampf um den Menschen: denn es galt, dem Menschen den Zugang zum Göttlichen zu retten, seine Fähigkeit, Gott in seinen Werken wahrhaft zu schauen, und die Möglichkeit, unter der erlösenden Wirkung dieser Schauungen sein Wesen auszuwirken, sich als Persönlichkeit zu vollenden. In der Naturwissenschaft aber saß der Verstand als Herrscher am festesten und sichersten, und hier mußte er getroffen werden, wenn er gestürzt werden sollte.

Wie wenig man Goethe bis heute in diesem Kampfe, den er für uns alle stritt, verstanden hat, das beweist das

völlige Mißverständnis, das man ihm in der Beurteilung seiner „Ideen"lehre auch in philosophischen Kreisen entgegenbringt: Goethes Schauungen der Wirksamkeit Gottes, sein Anschauen der „Ideen" als objektive Realitäten wird allgemein so gedeutet, als ob Goethe gemäß seiner Geistesart seine eigenen immanenten Ideen hinausprojiziert und so gegenständlich angeschaut hätte — ein Mißverständnis, dem auch Schiller unterlegen war. Goethe, der Kant völlig überwunden hatte, mußte unter dem Kantischen Diktum von der Unerkennbarkeit der überempirischen Wirklichkeit bis heute im fruchtbaren Zentrum seines Lebens unverstanden bleiben.

Es ist hier zu betonen, daß Goethes intuitive Erkenntnisart nichts zu tun hat mit irgendwelcher Gefühlsmystik, die im Drang nach der Beseligung ekstatischer Vereinigung die Schranken der Persönlichkeit aufhebt und ihre Halluzinationen als übersinnliche Erkenntnis höherer Welten ausgibt. Goethe ging vielmehr mit peinlicher Strenge von den sinnlichen Erfahrungen aus; er hielt die ehrfürchtige, verantwortungserfüllte Hingabe an die unmittelbar gegebene Wirklichkeit, die stärkste Achtung vor der gestalteten Mannigfaltigkeit für die unerläßliche Vorbedingung jeder höheren Erkenntnis. Schon die frühen Worte an Lavater sind für seinen Gegensatz zur Gefühlsmystik bezeichnend: „Dich hat Gott mit der Metaphysik bestraft und dir einen Pfahl ins Fleisch gesetzt, mich dagegen mit der Physik gesegnet, damit es mir im Anschauen seiner Werke wohl werde." Das ehrfürchtige Halt vor den Grenzen menschlicher Existenz,

vor dem „heilig öffentlich Geheimnis", ist der Grundzug seines reifen Lebensgefühls, das ganz eingetaucht ist in die Sphäre religiöser Erfahrung.

„Und deines Geistes höchster Feuerflug
hat schon am Gleichnis, hat am Bild genug."

Goethe spricht es immer wieder aus, daß erst die Ehrfurcht den Menschen zum Menschen mache, und er bezeichnet damit die Grundhaltung, zu der der Mensch heranreifen muß, damit jene Berührung mit der göttlich durchwirkten Wirklichkeit im intuitiven Erkenntniserlebnis möglich wird. Und als welcher Art sich ihm in dieser höheren Erkenntnis die Wirklichkeit enthüllte, das mögen jene Worte andeuten, zu denen sich ihm die Betrachtung von Schillers Totenschädel formte:

„Wie mich geheimnisvoll die Form entzückte!
die gottgedachte Spur, die sich erhalten!
Ein Blick, der mich an jenes Meer entrückte,
das flutend strömt gesteigerte Gestalten!

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
als daß sich Gott-Natur ihm offenbare,
wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
wie sie das Geisterzeugte fest bewahre."

Und an anderer Stelle:

„Wenn im Unendlichen dasselbe
sich wiederholend ewig fließt,
das tausendfältige Gewölbe
sich kräftig ineinander schließt:
Strömt Lebenslust aus allen Dingen,
dem kleinsten wie dem größten Stern,

und alles Drängen, alles Ringen
ist ewige Ruh in Gott dem Herrn."

Dieses Gefühl des Durchwaltetseins von göttlichen Kräften gibt auch seinem Verhältnis zu sich selbst, zu seinem Schicksalsleben, den eigentümlich beruhigten, sicheren Ton: „So viel kann ich Sie versichern, daß ich mitten im Glück in einem anhaltenden Entsagen lebe und bei aller Mühe und Arbeit sehe, daß nicht mein Wille, sondern der einer höheren Macht geschieht, deren Gedanken nicht meine Gedanken sind." „Jede Produktivität höchster Art steht in niemandes Gewalt und ist über alle irdische Macht erhaben. — In solchen Fällen ist der Mensch oftmals als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein würdig befundenes Gefäß zur Aufnahme eines göttlichen Einflusses." Aus dieser geistigen Erkenntnis und religiösen Erfahrung formte sich ihm in jenen feierlichen Spätsommertagen auf Schloß Dornburg (1828), da sein Geist sein und alles Leben im hellsten Lichte göttlicher Wirkung sah, sein Glaubensbekenntnis: „Wie es auch sei, das Leben, es ist gut."
Wir befinden uns hier in der Sphäre des Mysteriums. Goethe ist Menschheit: in ihm wird — prototypisch — der Mensch aus dem Geiste der Gottheit geboren, in seinem Dasein ist der höhere Typus Mensch als Beispiel gegeben, durch das der natürliche Mensch erst die Kraft empfängt, zum geistigen Menschen aufzusteigen. Goethes Leben ist in seiner eigentümlichen Form Auswirkung des Menschenlebens in der Gebundenheit der höheren, ideellen Lebensordnung, deren normative Gültigkeit, wie

die Wahrheitsgewißheit der Intuition und des Glaubens, jenseits des Ich gründet, und die zugleich mit der Wahrheit, als Gesetz ihrer Fleischwerdung, den Menschen überkommt. Goethes strenge Selbstbescheidung ist ganz nur organische Auswirkung seiner Bindung an die überpersönliche Erfahrungswelt, Formwerdung des Menschen unter dem Einfluß überindividueller göttlicher Kräfte, nicht der Ich-Gesetze oder der sogenannten „immanenten" Gesetze. Goethes Leben ist von wahrhaft symbolischer Bedeutung, es sprengt den Rahmen der Individualität und weitet sich zum Gleichnis einer Menschheit, die in der heiligen Verbindung mit einer, dem wiedergeborenen Menschen geöffneten Welt göttlicher Umflutungen zu einer erhöhten Daseinsform emporsteigt. Erst hier leuchtet Nietzsches „Übermensch" als Wirklichkeit auf. Goethe selbst ist Träger des Mysteriums, er ist Weg zu Gott, nicht nur Wegweiser.

8

Im Geiste der Romantiker ist gegen Goethe geltend gemacht worden, daß er „der Universalität des Daseins gegenüber . . . einer zusammenschließenden, konsequenten Anschauung nicht fähig oder geneigt" war, daß er im Grunde eines „Realismus der Gegenwartserfahrung" steckenblieb*.

Dieses Urteil wäre begreiflich, wenn Goethe wesentlich

* So Christoph Flaskamp in seiner Schrift „Die deutsche Romantik", die, die romantische Idee einer progressiven Universalkultur auf katholischer Grundlage von neuem verkündend, Zukunftsprogramm zu sein beansprucht.

Dichter gewesen, wenn es also erlaubt wäre, einseitig von einer Betrachtung seiner dichterischen Werke auszugehen und in ihnen nach Gestalten zu suchen, die seine Religion, seine Weltanschauung, eindeutig ausdrücken: wie etwa Dantes „Göttliche Komödie" es verstattet, in der der Dichter das ganze ihm zugängliche Universum im Lichte der mittelalterlichen Weltanschauung einheitlich ausgedeutet hat, in der also seine Weltanschauung eindeutig faßbar wird. Obwohl jedes Werk Goethes, jedes Zeugnis seines Wirkens „goethisch", d. h. durchdrungen ist von der Kraft seines Geistes, so ist doch keines unmittelbarer Ausdruck seiner geistigen Persönlichkeit in dem Sinne, daß sich seine innere Welt darin restlos zur mythischen Dichtung geformt hätte. Auch der „Faust" ist nicht die Bildgestalt seiner geistigen Welt, vielmehr als symbolische Verdichtung seiner inneren Entwicklungsgeschichte nur Bestandteil, Glied seines Mythos, der sich sukzessive entfaltete. Auch hinter dem „Faust" ruht unsichtbar eine geistige Welt, aus der heraus dieses Werk sich auswirkt; das Werk ist aber diese Welt nicht, es vermag sie nicht in sich zu fassen. Wir können bei Goethe überhaupt nur von Brechungen seiner geistigen Existenz in der bunten Fülle dichterischer Lebenszeugnisse reden. Brechungen, Auswirkungen haben aber ihre letzte Deutbarkeit und Bedeutung nicht in sich, sondern in der Einheit des wirkenden Mittelpunktes. So haben auch Goethes Werke ihren letzten Sinn als Auswirkungen eines einheitlichen mythischen Kosmos im sammelnden Brennpunkt seiner

geistigen Persönlichkeit. Je mehr aber Goethes Äußerungen und Gestaltungen mit zunehmendem Alter an subjektivem Ausdruck, an seelischer Unmittelbarkeit verlieren, je „objektiver" sie werden, je mehr sie also das Gesicht der bloßen erfahrbaren Wirklichkeit annehmen, desto stärker gerade werden sie Auswirkungen der geistigen Wesenheit Goethes, desto symbolischer werden sie. Den Schlüssel aber zu ihrer Bedeutung gewinnt erst, wer sie als symbolische Auswirkungen ihres wirkenden Mittelpunktes versteht. Goethes Worte gelten hier in stärkstem Maße: „Die Übereinstimmung des Ganzen macht ein jedes Geschöpf zu dem, was es ist."
Goethe als Einheit, die Eindeutigkeit seiner Gestalt, vermag sich aber nur dem zu entschleiern, der in die objektive Sphäre seines Glaubens, seiner Religion, vorgedrungen ist, in der er sein eigenes Sein und Wirken verankert sah. Denn nur von seinem religiösen Ankergrund aus wird die Einheit in der Zweifaltigkeit seines Wesens und Wirkens sichtbar. Diese Zweifaltigkeit enthüllt sich dem Schauenden als *symbolische Wiederholung* der von Goethe im Glauben erfaßten Wirklichkeit „Gott-Natur" im Bereich seiner individuellen Existenz. Goethe faßte sein Leben auf als Auswirkung, Ausgestaltung göttlicher Kräfte, die an sich dem Menschen unzugänglich und verborgen sind, deren *Wirken* er aber kraft höherer geistiger Erkenntnis als göttlich Bewegtes durch das Gewirkte, Gestaltete hindurch schaut. Goethe nennt das so Geschaute „*Urphänomen*". Nicht der natürliche Mensch ist nach ihm göttlich, sondern der Mensch, sofern er sich selbst in der

Wiedergeburt im Geiste als göttliche Wirkungssphäre versteht; nicht die mit den gewöhnlichen Seelenkräften erfaßte Wirklichkeit ist göttlich, sondern die in der Schauung des „wiedergeborenen", geistigen Menschen sich aufhellende Erfahrungswelt. Es ist dem Menschen im Diesseits, in seinem Dasein, alles bereitet, wenn er nur wahrhaft „Mensch" ist: wenn der geistige Mensch in ihm entbunden ist. Diese Entbindung aber vollzieht sich nur im Glaubensereignis: als Gnade. „Niemand kann zu mir kommen, außer wenn ihn der Vater, der mich gesandt hat, zieht..." (Evangelium Johannis 6, 44)

So wie Goethe die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die „Natur", im Kerne ihrer Existenz als symbolische Vermummung erkannte — nicht dem Verstande, nur der „Vernunft in ihrer Tendenz zum Göttlichen" als Symbol zugänglich —, so erfaßte er auch sein eigenes Wirken nicht in der Unmittelbarkeit des Ich, sondern in der Erhellung des Geistes, d. i. in seiner symbolischen Bedeutung. Das ist der Kern der Objektivität Goethes, seiner persönlichen Geistigkeit, daß er sich und sein Wirken im Lichte religiöser Erkenntnis in ihrem überpersönlichen Sinne, als Symbol, verstand und sich in dieser objektiven Sphäre gebunden fühlte. „Ich habe all mein Wirken und Leisten immer nur symbolisch angesehen und es ist mir im Grunde immer ziemlich gleichgültig gewesen, ob ich Töpfe machte oder Schüsseln."

Es muß jedoch betont werden, daß Goethe sein Wirken wie den Bereich der Wirklichkeit nicht in dem Sinne symbolisch ansah, daß er sie sich zur Symbolwelt umgeschaffen

hätte oder aber im Symbol das Wesen erkannt zu haben glaubte. Die höchste Erkenntnis, die nach Goethe dem Menschen vergönnt ist, ist das intuitive Vordringen zu den Urphänomenen, d. h. zur schauenden Erfassung des Gestalteten, Erschienenen als bewegte, flutende Auswirkung göttlicher Kräfte. Diese selbst aber bleiben uns ihrem metaphysischen Wesen nach verborgen. Der Mensch kann nichts dazutun und nichts hinwegnehmen, er kann das Geistige nicht beeinflussen, er kann nur schauend in seinen Wirkungsbereich gelangen oder nicht. Zur Schauung der Urphänomene — der einzigen Form also, in der Goethe „Gottes" inne zu werden vermag — gibt es für ihn nur den Weg durch das Reich des Gestalteten, Mannigfaltigen, wie es durch die Medien unserer Ichkräfte uns gegenständlich wird. Über dieses Grundgesetz menschlicher Existenz kommt auch der höchste Mensch nicht hinaus. Die Theosophie, auch in ihrer Form als Anthroposophie, wäre rückhaltlos von ihm abgelehnt worden. Aber während der natürliche Mensch an der Außenseite kleben, im „Realismus der Gegenwartserfahrung" stecken bleibt, dringt der geistige Mensch zur ideellen Sphäre der Wirklichkeit vor, in der er den Abglanz und das Symbol der göttlichen Wirklichkeit erfaßt.

Wenn Goethe die individuelle Wirklichkeit in ihrer Fülle, wenn er die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in Mensch und Natur bejaht, so geschieht dies, weil er in der Gewißheit ihrer göttlichen Verwobenheit lebt, weil ihm die Individuation der Weg, die Form ist, in der die göttliche Wirklichkeit in das Dasein des Menschen hereinragt.

Und auch die Bejahung seiner selbst, das ungehemmte Strömenlassen der Lebenskräfte in sich, geschah nicht aus innerer Hemmungslosigkeit und dionysischer Lebenslust, sondern aus religiöser Ehrfurcht, dem obersten Gesetz seiner Ethik.

Was aber dieser Einstellung zugrunde lag und zeugend den höheren Menschen in Goethe schuf, das war sein Glaube. In ihm ging Goethe über sich selbst und das Dasein ein Licht auf — er wurde ihrer symbolischen Bedeutung bewußt —, in ihm gewann er geistig Stellung zu sich und der Welt — er erkannte die Fülle der Erscheinungen als unbedingt sinnvoll und bejahenswert —, unter seiner Wirkung vollzog sich die Entbindung höherer Erkenntniskraft, durch die er der Wirklichkeit Gottes in der Irdischkeit inne wurde. In der Kraft dieses Glaubens vermochte Goethe der menschlichen Existenz die persönlichste und dabei weiteste Form zu geben, die uns je sichtbar wurde. Indem er aus seinem „Glauben" die Anweisung zog, in der Konzentration auf sich und sein individuelles Schicksal, als den einzig wahrhaft zugänglichen Formen, zu seiner Wirklichkeit zu gelangen und sie zu erfüllen, steigerte sich in ihm der Mensch zu seinem höchsten Typus: in ihm und seinem Wirken gestaltete sich der Mythos zum menschlichen Mysterium aus.

Hier öffnet sich die Kluft, die Goethe von den Romantikern trennt. „Es ist mir im Grunde ziemlich gleichgültig gewesen, ob ich Töpfe machte oder Schüsseln." „Meine ganze Zeit wich von mir ab, denn sie war ganz in subjektiver Richtung begriffen, während ich in meinem objek-

tiven Bestreben im Nachteile und völlig allein stand." (Gespräche mit Eckermann) Wie äußerte sich dies objektive Bestreben? Es äußerte sich vor allem in Goethes Haltung zur Wirklichkeit: als der Ernst und die Sachlichkeit der religiösen Ehrfurcht. In der Gewißheit göttlicher Umflutung galt seine religiöse Ehrfurcht allem, was über ihm, in ihm und um ihn war; und in ihr nahm sein Leben die Richtung in die intensivste Beschränkung auf die unmittelbaren Gegebenheiten seines Alltags. Das ist sein verpönter „Realismus der Gegenwartserfahrung", daß das Nächste und Begrenzte ihm die Welt wurde: das Begrenzte seiner Individualität und das Begrenzte der ihm zugewiesenen Umwelt.

„Frage nicht, durch welche Pforte
du in Gottes Stadt gekommen,
sondern bleib am stillen Orte,
wo du einmal Platz genommen."
(An Karl Kirms u. E. K. von Schardt)

„Jeder Mensch muß nach seiner Weise denken, denn er findet auf seinem Wege immer ein Wahres oder eine Art von Wahrem, die ihm durchs Leben hilft. Nur darf er sich nicht gehen lassen, er muß sich kontrollieren; der bloße nackte Instinkt geziemt nicht dem Menschen." Diese heilige Verpflichtung zum Gegebenen, Nächsten kennt der Romantiker nicht, denn seine Welt ist im unendlichen Gefühl beschlossen.

Die religiöse Ehrfurcht Goethes zeitigte aber die Wirkung, daß sich in ihm gerade in der Beschränkung alle menschlichen Kräfte zur Vollendung entbanden: „Persönlichkeit", dies Wort enthüllt erst in der Gestalt

Goethes als seinem Mysterium seine letzte, mythische Bedeutung. Es bedeutet hier die Entbindung des höheren Menschen aus dem befreienden Ja religiöser Sanktion. Nicht ein Ja, das den Alltag, selbst das Niedrigste und Unbedeutendste, trotzdem es an sich widergöttlich ist, in heroischem Sinne bejaht: Goethes Ja gilt seiner Welt, weil sie für ihn, den ehrfürchtigen Menschen, unbedingt sinnvoll und göttlich in sich ist. Es weist in dieselbe Richtung, wenn Goethe als einen Artikel seines Glaubens betont, daß der Mensch „durch Standhaftigkeit und Treue im gegenwärtigen Zustand ganz allein der höheren Stufe eines Folgenden wert und sie zu betreten fähig werde". Wie sein Schauen und Erkennen bewußt in den Grenzen seiner Individualexistenz verblieb — derart, daß er nicht so sehr das Gestaltete, die Erscheinung überhaupt, als Bedingung göttlicher Manifestation, als einzige Form göttlicher Mitteilung, erweisen wollte, als vielmehr sich an das hielt, was gerade ihm durch Natur oder Schicksal zugewiesen war —, so ging auch sein Wirken auf die Nähe, auf die Gegebenheiten des Alltags, nicht in ihrer willkürlichen Auswahl durch die Ich-Natur, sondern in der notwendigen Auswahl, die sein religiös durchwaltetes Selbst traf. „Das Allgemein-Menschliche entwickelt sich aus jedem edlen Gemüt, das mit Ruhe auf sich wirken läßt und aus sich selbst heraus wirkt."

Gerade das, was die Romantiker erstrebten, die quantitative Umspannung des Universums in der Kraft einer Weltanschauung, das widersprach der goethischen Existenz im innersten Kerne. Es mußte ihr ein ehrfurchtsloses Über-

springen des Objektivsten, Wirklichsten im Menschen: ein Aufheben der Totalität des Individuums und der inneren und äußeren Schicksalhaftigkeit seines Daseins bedeuten. Der faustische Drang nach Universalität, der letzterdings fast allgemein auf eine Ausartung des Gefühls und Verstandes hinausläuft, wurde als versucherisch in Goethe überwunden. Sein Kampf gegen die Verstandeswissenschaft und seine scharfe Ablehnung der romantischen Tendenz ist bezeichnend dafür, wie tief ihm der Gegensatz selbst bewußt war. Hier rückt auch die Faustdichtung, in der dieses Ringen seines Lebens symbolischen Ausdruck fand, in die richtige Beleuchtung.

Aber auch die romantische Lösung ihrer Universaltendenz steht der goethischen Lösung der geistigen Existenzfrage diametral gegenüber: wie schon diese Tendenz den Rahmen der Individuation sprengte, dessen Geltung für Goethe religiöse Angelegenheit war, so mußte auch ihre folgerichtige Lösung, die Unterordnung des Menschen und aller Dinge unter die Deutungen und ethischen Normen einer außermenschlichen Offenbarung, die Persönlichkeit in ihrem Charakter entwerten. Der Romantiker kennt die „Persönlichkeit" als die religiös erfaßte und in religiöser Luft erwachte höhere menschliche Existenzform gar nicht. Goethe, dessen Glaube sich in seinem Leben auswirkte als eine „ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter der das Metaphysische lauert", lebte seiner Religion gerade darin, daß er im reinen objektiven Anschauen in das Geschaffene, Daseiende eingehen und für Erkenntnis und Tat die letzte bindende Wahrheit und

Norm in sich und den Dingen selbst, sofern sie sich ihm als Symbole enthüllten, finden mußte. „Was bin ich gegen das All? Wie kann ich ihm gegenüber, wie in seiner Mitte stehen? — Wie kann sich der Mensch gegen das Unendliche stellen, als wenn er alle geistigen Kräfte, die nach vielen Seiten hingezogen werden, in seinem Innersten, Tiefsten versammelt, wenn er sich fragt: darfst du dich in der Mitte dieser ewig lebendigen Ordnung auch nur denken, sobald sich nicht gleichfalls in dir ein herrlich Bewegtes, um einen reinen Mittelpunkt kreisend, hervortut?"

Der Typus Mensch, wie ihn Goethe uns gibt, der erhöhte Mensch, die geistige Persönlichkeit, ist nicht der geniale Mensch, in dem die natürlichen Kräfte die stärkste Steigerung finden; der goethische Typus wurzelt im Glauben und hat also seinen Standpunkt außerhalb des Ich. Aber die Entfaltung des Glaubenskerns zum geistigen Kosmos der Wahrheit, zur Weltanschauung, vollzieht sich in ihm in der religiösen Hingabe an die konkrete Wirklichkeit. Sein Mysterium ist das Diesseits selbst, sofern es in der geistigen, in der das Ich überlagernden Sphäre des Menschen geschaut, sofern es vom „objektiven" Menschen ergriffen wird. Nur der Mensch, der zu sich und den Dingen, zum „Diesseits", Religion hat, tritt aus dem egoistischen Verhältnis zur Wirklichkeit heraus und wird erst jetzt, von höheren Kräften ergriffen, in der Intuition die Dinge in ihrer göttlichen Durchwirktheit berühren und sie zu eigen gewinnen. Das meint Goethe, wenn er immer wieder betont, daß auch die Natur

sich nur „dem Zulänglichen, Wahren und Reinen ergibt" und ihm ihre Geheimnisse offenbart: nur dem höheren, geistigen Menschen also, der unter dem religiösen Gesetz der Ehrfurcht steht. „Aus diesen drei Ehrfurchten (vor dem, was über, neben und unter uns ist) entspringt die oberste Ehrfurcht, die vor sich selbst, und jene entwickeln sich abermals aus dieser, so daß der Mensch zum Höchsten gelangt, was er zu erreichen fähig ist: daß er sich selbst für das Beste halten darf, was Gott und Natur hervorgebracht haben, ja daß er auf dieser Höhe verweilen kann, ohne durch Dünkel und Selbstheit wieder ins Gemeine gezogen zu werden."

Es wird hier sichtbar, worin sich das objektive Selbst vom subjektiven Ich scheidet: das objektive Selbst ist jene erhöhte, geistige Existenzform des Menschen, in der das Ich und seine Welt untergeht; sie ist organische Auswirkung eines „Glaubens", der als persönlich-religiöses Verhältnis zum „Diesseits" zutage tritt. Gerade die mit dem Alter zunehmende „Objektivität" Goethes ist stärkste Auswirkung dieser Persönlichkeitsreife: die Dinge, die in seinen Bereich eintreten, — und es werden ihrer immer mehr —, bedürfen auch der letzten Subjektivierungsmerkmale nicht mehr, weil sie, in der Berührung mit der reifen Persönlichkeit, dieser in innerer Harmonie ihren Sinn gerade in ihrer realen Gestaltung enthüllen, so daß er sie in ihrer kühlen Gegenständlichkeit belassen darf.

Diese persönliche Objektivität kennt der Romantiker nicht. Wie seine Universaltendenz im Ausbreitungsdrang des Gefühls ihre Wurzel hat, so entspringt ihre Lösung,

der Anschluß an die Kirche, dem Bedürfnis, sich vom ohnmächtigen Ich, das diese Lösung nicht geben kann, durch eine außer- und übermenschliche Kraft zu befreien. An sich könnte hier die subjektive Voraussetzung gegeben sein, in der Goethes Gegentypus, der dionysische Mensch, zum Glauben gelangt: aus einem primären Alleinsgefühl können sich, als Offenbarungsvorgang, die zuerst gefühlsmäßig ergriffenen Kräfte zu mythischen Gestalten, zu Wahrheitssymbolen, formen. Das katholische Mysterium ruht in seinem Ursprung im Apostel Paulus auf dieser Grundlage. Er hat, wie etwa Hölderlin Hellas, die Gestalt Jesu Christi als leibliches Schaubild der treibenden Offenbarung gesichtet: er hat Christum den Gottmenschen, als Verkörperung seines Opfer- und Erlösungsmysteriums, völlig aus der menschlichen Individuation die in Ewigkeit der sinnbildlichen Gestalt erhoben. Der mittelalterliche Mensch, der seiner seelischen Grundhaltung nach aus einem Gefühlsüberschwang heraus lebte, ergriff das christliche Mysterium mit inbrünstiger Andacht als magisch-realen, die Irdischkeit durchwirkenden, erlösenden Vorgang. Auch der Romantiker, dem gotischen Menschen in der Lagerung der Kräfte verwandt, drängte aus seinem Allgefühl heraus nach Erlösung in einem Kosmos magisch-mythischer Gestalten und Kräfte. Während aber im Allgefühl des gläubigen dionysischen Menschen das mystische Grunderlebnis aufsteigt, um aus sich heraus zum Wahrheitserlebnis weiterzutreiben, während also hier im dunklen Gefühl schon die Glaubenswirklichkeit den Menschen ergreift, bleibt des Romantikers Gefühlsekstase im

Ich verhaftet. Seine Hinwendung zum Bekenntnis der katholischen Kirche bedeutet nicht die Ausreifung und Steigerung eines mystischen Gefühlserlebnisses zur Glaubensgewißheit, sondern einen Versuch, sich vor dem gescheiterten Ich durch einen Sprung auf „festes Land" zu retten. Das katholische Mysterium wird ihm so zum Deus ex machina, aber nicht zum religiösen Mittelpunkt.

Dem Romantiker fehlte letzterdings — darüber darf das „Seid umschlungen Millionen" der Gefühlsekstase nicht hinwegtäuschen — die religiöse Ehrfurcht vor seinem eigenen Leben und der unmittelbar gegebenen Wirklichkeit. „Eins bringt niemand mit auf die Welt, und doch ist es das, worauf alles ankommt, damit der Mensch nach allen Seiten ein Mensch sei: — Ehrfurcht!" Der Romantiker aber ironisierte sich und ironisierte die Wirklichkeit; als Mensch ehrfurchtslos, war er andächtig nur in der kindlichen Selbstvergessenheit künstlerischen Schaffens und selbst hier nicht einheitlich.

Gerade diese Ehrfurchtslosigkeit und subjektive Willkür zeigt die Kluft, die die Romantiker von der organischen, metaphysisch notwendigen Lösung der Lebensfrage, die als romantische Lösung der goethischen nebengeordnet wäre, entfernt hielt. Wir haben diese typische Lösung an Hölderlin aufgezeigt (daß es bei ihm die griechische Lösung und nicht die christliche ist, trifft den mythologischen Inhalt und ist bei unserer Unterscheidung hier gleichgültig). Für Hölderlin gibt es nur die Wirklichkeit seiner visionären Schauungen, die sich ihm im Glauben objektiv als Wahrheit, als Wirklichkeit schlechthin, enthüllten. Die

Sphäre der unmittelbaren Gegebenheiten, in die Goethe hinabstieg, war Hölderlin nur gefühlsmäßig in Einzelheiten zugänglich, im objektiven Sinne überhaupt nicht: sie war ihm an sich Chaos, das erst in der Umdeutung und Einverleibung in die Sphäre seiner Visionen Kosmos göttlicher Wirklichkeit wurde. Die christlich-romantische Idee, die sich im katholischen Mysterium verankerte, ist auch nur unter einer bestimmten Bedingung möglich, d. h. metaphysisch gerechtfertigt: wenn sie aus dem ursprünglichen Erlebnis der christlichen Glaubenswahrheit als Ideal ihrer irdischen Geschichte herauswächst. Sie ist subjektiv-ästhetisch verfälscht, wenn sie, wie bei den Romantikern, sich als Ausgeburt einer im Gefühl verwurzelten Universaltendenz, als Heilmittel des Lebenswillens gegen die Selbstvernichtung, als welche Nietzsche die Mythen und Mysterien auffaßt, herausstellt. Denn damit rückt der Schwerpunkt der Religion aus dem objektiven Glaubensereignis, das das Ich übersteigt, in den Bereich der vom Willen besessenen Phantasie oder auch der Verinnerlichung, in der die Seele sich einen jenseitigen Glaubensinhalt zu assimilieren sucht. Das aber ist ein für allemal der einschneidende Unterschied: Traumgestalten, aus dem subjektiven Bereich der Seele, aus dem Ich, ausgewirkt, enthüllen sich den Mysterien, den Sakramenten und ihrem mythischen Gestaltenreich gegenüber als Wahn durch ihre Wirkung. Sie vermögen nur suggestiv auf die Ich-Kräfte zu wirken, während im Mysterium, im „Sakrament", nach Gregor von Nazianz, göttliche Kraft unter der

Hülle irdischer Dinge auf geheime Weise Heil wirkt, aber — das ist wichtig — nur im religiösen Bekenner, im „wiedergeborenen" Menschen. An diesem Punkte scheiterte die deutsche Romantik*.

Es sei hier noch einmal im Überblick die tiefgreifende Scheidung Goethes von den Romantikern klargestellt. Für Goethe war „Gott" (als objektive geistige Macht) letzte geahnte Gewißheit, in der ihm dauernd der symbolische Charakter seines Daseins bewußt wurde, in der ihm aber auch zugleich die absolute Anweisung zuteil wurde, alles, auch das Höchste in Erkenntnis und Tat, in den konkreten Gegebenheiten seines individuellen Daseins zu suchen. Dieses religiöse Ja zum „Diesseits" schwebt als ruhender Ton über dem Leben Goethes und verleiht ihm jene objektive Gehaltenheit, die „persönlich" im höchsten Sinne ist. Gott im Rücken wissend, schreitet der Mensch in die Wirklichkeit, die ihm, sofern er nur ganz Mensch zu sein wagt, im Diesseits geöffnet ist. In dieser religiösen Atmosphäre erst wird der Mensch Wirklichkeit, nämlich Selbst, Persönlichkeit: er wandelt sich zum Sinnbild. Wer da noch zu behaupten wagt, das bedeute die Vergottung des natürlichen Menschen, dem sei unter verdeutlichendem Hinweis sowohl auf die Gefühlsmystik wie auf die Gnosis aller Zeiten gesagt, daß wir hier in der Sphäre sind, wo Gott als objektive Geistes-

* In Wirklichkeit war denn auch der Mythos, an dem die deutschen Romantiker produktiv wurden, nicht der katholische, sondern die deutsche Sprache schlechthin als die Gestalt-gewordene deutsche Seele. Denn auch die Sprache in ihrer geistigen Individuation vermag Leib einer erlösenden Wirklichkeit, Mythos, zu sein.

macht erst erlebt werden kann. Der Mensch ist nicht Gott, aber er ist göttlich durchwirkt; im Selbst wird diese göttliche Durchwirktheit unmittelbar sichtbar. Die Welt ist nicht Gott, aber göttliche Wirkungssphäre, dem Selbst gewordenen Menschen als solche zugänglich.

Der Romantiker kennt nicht das Selbst, die Persönlichkeit als das Mysterium, das sich das Ethos der Religion schafft. Vor dem Unendlichkeitsdrang seines selbstherrlichen Ich rettet er sich in die Offenbarungsreligion, die seinem Unendlichkeitsdrang die vollkommenste Erfüllung bietet: in die Mythologie des Katholizismus. Im Hinweis, daß nur hier, in der Universalität dieser Weltanschauung, die sinnvolle Umspannung des ganzen Daseins (Natur und Geschichte) durch den Menschen möglich sei, übersieht er, daß in der höchsten Form Mensch, in der Persönlichkeit im Sinne Goethes, die romantische Universaltendenz gar nicht mehr Ausdruck des unendlichen Interesses ist; sie hat unter der verwandelnden Kraft des Geistes ihre Bewegung völlig verändert: aus der natürlichen Leidenschaft der expansiven Erkenntnis ist die geistige Leidenschaft der intensiven Schauung geworden. Die Menschwerdung im Sinne Goethes ist vergleichbar dem Erstrahlen eines starken Lichtes, in dessen Intensität die schwache Leuchtkraft des Ich aufgesaugt und organisch gebunden ist. Die Weltanschauung, wie sie von den Romantikern in den Bekehrungen ergriffen wurde, hat transzendenten Charakter: aus der Sphäre des Menschen herausgerückt, verlangt sie den Gehorsam des Glaubens, die Aufgabe des Ich in der

systematischen Ein-Bildung ihres Lehrsystems. Sie wähnt das Ich zu erlösen, tatsächlich verdrängt oder unterdrückt sie den natürlichen Menschen nur, der deshalb doch weiterlebt und naiv offen oder in versteckter Lebenslüge seine Rechte geltend macht. Die Einübung in den Glauben ist nur dadurch möglich, daß die Ich-Kräfte als Vorspann benutzt werden: in der Ich-Hingabe. Die Wirkung solchen „Glaubens" ist in den meisten Fällen eine rein suggestive, seltner (wenn eine wirkliche Berührung stattfand) eine magische. Magische Wirkung aber ist bereits geistige Ausstrahlung. Diese war in dem gotischen Menschen wirksam, bei dem in der magischen Berührung germanischen Wesens mit dem christlichen Mysterium eine mächtige Entfaltung bildschöpferischer Kräfte sich vollzog. Doch ist es von der magischen Wirkungsart der Religion bis zur Wiedergeburt des natürlichen Menschen aus dem Geiste der Wahrheit, bis zur organischen Entfaltung des geistigen Menschen, ein weiter Weg. Die Wahrheit muß zuvor in dem Lebensereignis der unio mystica den Menschen persönlich ergriffen haben, befreiend in ihm aufgegangen sein. So viel steht jedenfalls fest, daß die Persönlichkeit im Goethischen Sinne, als Wirkungsform seiner Religion, der Mensch als Mysterium, im Bereich der Weltanschauung der Romantiker nicht vorhanden ist. Was sie unter Persönlichkeit versteht, ist nur eine besondere Ausprägung der Seele zum Charakter und auch als solche: vergängliche Erscheinungsform, irdische Maske der Seele. Das Problem der Individuation ist in der ganzen Romantik, Schopenhauer und Nietzsche ein-

begriffen, ganz nur von außen her zu lösen versucht; und auch das, was die Persönlichkeit die Wirklichkeit nennt, gibt es für den nicht, dessen Wirklichkeit unter den Kategorien des Ich und nicht des persönlichen Geistes steht.

Für den Romantiker kam es darauf an, daß seine Weltanschauung seinem Ich die Aufgabe abnahm, seinen Unendlichkeitsdrang zu erfüllen, weshalb er trotz der großen religiösen Geste im Subjektivismus steckenblieb. Für Goethe kam es darauf an, daß er, der Mensch, gebunden in der religiösen Ehrfurcht vor dem Diesseits, die gezogenen Schranken wahre und, hingegeben der Nähe, schaffend und schauend den symbolischen Sinn seines Daseins sich erfüllen lasse. „Das Höchste, wozu der Mensch gelangen kann, ist das Erstaunen, und wenn ihn das Urphänomen in Erstaunen setzt, so sei er zufrieden; ein Höheres kann es ihm nicht gewähren, und ein Weiteres soll er nicht dahinter suchen: hier ist die Grenze. Aber den Menschen ist der Anblick des Urphänomens in der Regel noch nicht genug, sie denken, es müsse noch weiter gehen, und sie sind den Kindern ähnlich, die, wenn sie in einen Spiegel geguckt, ihn sogleich umwenden, um zu sehen, was auf der anderen Seite ist."

9

Es liegt im Wesen einer wahrhaft religiösen Weltanschauung als die große Aufgabe der Kunst, Mittlerin zwischen dem offenbarten Ewigen und der Menschheit zu sein, indem sie die im Lichte des Glaubens erlebte, geschaute

Wirklichkeit in eindeutigen Bildsymbolen ausdrückt oder das Leben vom Blickpunkt des Glaubens aus bildschöpferisch deutet. Vom Schaffenden aus wesentlich künstlerisches Bekenntnis, erfüllt solche Kunst doch die überpersönliche Aufgabe ihres Mittlertums. Es ist ihr eigentümlich, daß sich in ihr die individuelle Bildkraft ganz den geistigen Erlebnissen unterordnet: daß aus der „objektiven" Schauung heraus — nicht aus der bloßen Gefühlsergriffenheit und dem subjektiven Formtrieb heraus — die Stärke ihrer Form notwendig und natürlich entstehen muß. Der Schwerpunkt dieser Kunst wird daher — sub specie aeterni betrachtet — nicht in dem subjektiven Bereich der Seele liegen, für deren Ausgestaltung der religiöse Stoff als solcher nur Anhaltspunkt wäre, sondern in dem objektiven Bereich der höheren Wirklichkeitserfahrung, die sich, durch das Medium der Gefühlsergriffenheit, in der Phantasiegestaltung ihren symbolischen Ausdruck schafft. Diese höhere Wirklichkeit ist Wirklichkeit nicht deshalb, weil sie dem Menschen als solche erscheint und er in ihr lebt — in diesem Sinne könnte auch ein Wahn Wirklichkeit sein* —, sondern weil dem Menschen im Glaubensereignis, im überindividuellen Erfahrungsvorgang, die objektive Wahrheit dieser höheren Welt in überlogischer Weise gewiß geworden ist.

Die höhere Wirklichkeit, deren bildschöpferischer Ver-

* Horneffers Bemühungen um die Wiedererweckung symbolschaffender Kräfte gehen von Nietzsches Voraussetzung aus, daß auch die Glaubenssymbole und Mysterien nichts anderes seien als künstlerische Wahnbilder. Er kennt Religion als Wahrheits-Erfahrung jenseits des Ich nicht.

kündiger und Mittler der in ihr gebundene Künstler ist, kann in zweifacher Weise dem Menschen gegenwärtig werden, und demgemäß werden auch die Unterschiede im künstlerischen Ausdruck typischer Art sein. Diese Unterschiede beruhen auf dem Geheimnis der Individuation des Geistes.

Der orphische Mensch erlebt die höhere Wirklichkeit primär leiblich, als göttliche Kräfte, die von ihm Besitz ergreifen und mit ethischer Gewalt zur Bildwerdung, zur Versinnbildlichung, weiterdrängen. Anschaubar wird dem Orphiker diese göttliche Wirklichkeit, die ihm zuerst nur im mystischen Gefühlserlebnis gegenwärtig wird, in Visionen, in inneren Schaubildern, die völlig spontan, ihrem Wesen nach unabhängig von jeder Berührung mit den besondern Erfahrungen des natürlichen Lebens (wenn auch vielleicht durch sie ausgelöst), in ihm auftauchen. Nietzsche hat diesem Ereignis den zugespitzten, aber die Sache bezeichnenden Ausdruck gegeben: „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern zu gebären." Bettina von Arnim gibt in einem Brief an Goethe eine treffliche Charakteristik Beethovens als des Prototyps des orphischen Künstlers: „Das ganze menschliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er allein erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Unerschaffene; was sollte diesem auch der Verkehr mit der Welt, der schon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagwerk ist und nach Sonnenuntergang kaum um sich sieht, der seines Leibes Nahrung vergißt und von dem Strom der Begeisterung im Flug an den Ufern

des flachen Alltagslebens vorübergetragen wird; er selber sagte: ‚Wenn ich die Augen aufschlage, so muß ich seufzen, denn was ich sehe, ist gegen meine Religion, und die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt, daß Musik höhere Offenbarung ist als alle Weisheit und Philosophie; sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht; wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit aufs Trockne bringen. — Keinen Freund hab' ich, ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl, daß Gott mir näher ist wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden' ..."

Als Prototyp des orphischen Dichters und Sängers sei Hölderlin genannt. Die Kraft, mit der die gegenwärtigen göttlichen Lebenskräfte nach ihren anschaubaren Sinnbildern drängten, war in Hölderlin so beherrschend, daß sie das ganze Draußen, Natur und Geschichte, ins Innere zog und sie mythologisierte, zu Verkörperungen seiner Visionen verdichtete, die, gemäß seinem eingeborenen griechischen Formwillen, menschliche Verkörperungen, Gestalten, sind:

„Denn immer suchen und missen,
immer bedürfen ja, wie Heroen den Kranz, die geweihten
Elemente zum Ruhm das Herz der fühlenden Menschen ..."

Hölderlin brauchte freilich diese Sinnbilder nicht erst zu erschaffen, sie waren ihm wesentlich in dem überkommenen griechischen Mythos und in den Gestaltungen der

griechischen Geschichte gegeben. Indem sie aber „Andrang innerer Gegenwart" wurden, erfuhren sie eine Wiedergeburt in seinem Glauben, sie wurden sein Mythos. Und wenn eine stärkere bildschöpferische Umschmelzung bei ihm zutage trat, z. B. gegenüber der Natur, der „äußeren" Wirklichkeit, die in seinen Visionen verwandelt erscheinen, so hat dies nichts zu tun — wie bei den Romantikern — mit dem im Gefühl wurzelnden Bedürfnis, die „sinnlose" empirische Wirklichkeit zu überspielen mit einer Welt des schönen Scheins, als die sich die Seele in Phantasiegebilden ausgießt. Hölderlins Verkörperungen sind keine Umdeutungen der Natur und Geschichte in Seelenzustände, sondern Wiedergeburt der als bewegte, wirkende Kräfte empfangenen göttlichen Wirklichkeit in bewegten Gestalten.

Auch die romantische Idee, wie sie am reinsten Novalis verkündet hat, ist an sich aus einer dionysischen Erlebnisweise geboren: wenn sie auf ein Ein- und Umschmelzen des ganzen Daseins zu Bausteinen einer Universalkirche als der sichtbaren Ausgestaltung der christlichen Offenbarung hinzielt, so treibt auch in ihr das Ethos, Natur und Geschichte aus dem Chaos ihrer dunklen Rätselhaftigkeit, mit der sie den Menschen befällt, zur Sinnbildlichkeit einer göttlichen Weltordnung und eines göttlichen Heilsplans zu erlösen. Es ist die Idee, der das Mittelalter in der gotischen Kultur überwältigenden Ausdruck gegeben hat, freilich indem sie ganze Bereiche der lebendigen Kräfte und Gestalten verkannte oder unterschlug. Denn in dem gotischen Menschen

setzte sich das christliche Mysterium nicht im ursprünglichen Glaubenserlebnis in die flutenden Kräfte um, so daß er unter ihrer Wirkung den ganzen Bereich der sinnlich-seelischen Erscheinungen in ihrer wahrhaft symbolischen Bedeutung schauend hätte zu eigen gewinnen können. Völlig die Versuche, die die Romantiker zur Verwirklichung dieser Idee machten, sind ihre Verderbnis geworden. Da ihnen die religiöse Voraussetzung, sowohl die Wiedergeburt des christlichen Mysteriums im ursprünglichen Glauben wie die naive Einheit des gotischen Menschen, fehlte und ihnen deshalb nur ein gefühlsmäßiges, ästhetisches Verhältnis zum christlichen Mysterium möglich war, konnte auch ihr Schaffen nicht unter der Wirkung der religiösen Wahrheit, sondern nur aus dem Gefühlsbereich der Seele heraus erfolgen. Diese ging freilich in eine bunte Fülle oft wundervoll zarter und inniger Phantasiegebilde ein, die aber in ihrer inneren Zügellosigkeit die Einheit des Geistes missen lassen, der aus der Gebundenheit an die objektive Wahrheit im künstlerischen Schaffen sich auswirkt. Es fehlt diesen Werken letztlich der erlösende Gehalt, sie sind nicht Sprachleiber des Geistigen, sondern nur des Seelischen. Daß Hölderlin der romantischen Idee wesenhaft nahestand, die Romantiker aber nur im Wissen um das Ziel, erhellt auf den ersten Blick. Die gewollte Frömmigkeit, die ein Clemens Brentano nach seiner Bekehrung in die zweite Fassung seines Gockel-Märchens einfließen ließ, wirkt geradezu abstoßend. Dasselbe Verhältnis tritt zutage zwischen Beethoven, dessen Werk aus den Visionen eines starken Glaubens

hervorwuchs, und dem Romantiker Richard Wagner, der aus dem Wissen heraus zu mythischen Gestalten griff, um sie zu Trägern philosophischer Ideen oder seelischer Stimmungen zu machen*, der ihnen aber nicht als Sinnbildern seines Glaubens Wiedergeburt zu schenken vermochte.

Die zweite Form, in der die höhere Wirklichkeit dem Menschen gegenwärtig werden kann, ist das primäre apollinische Erlebnis des Geistigen als bewegter Gestalt, als Gestaltwerdung. Sein Medium sind die Sinne, seine Schaukraft die Intuition, seine geistige Voraussetzung die religiöse Ehrfurcht vor dem Geschaffenen (während des Orphikers Ehrfurcht primär den zeugenden, schaffenden Kräften gilt, die ihm im religiösen Gefühl gegenwärtig sind). Als Prototyp dieses Künstlers erkannten wir Goethe in den nachitalienischen Stadien seiner Lebensentwicklung.

Intuition — Goethes „höhere Vernunft" — ist die Fähigkeit zur Wesensschau: die Fähigkeit, die Wirklichkeit, die sich dem Menschen als Erfahrungen, Erlebnisse, Gegenstände, Schicksale, also als unmittelbaren konkreten Daseinsinhalt darbietet, in ihrer symbolischen Bedeutung zu schauen und zu eigen zu gewinnen: als Weltform und Weltwerdung, Gestaltungsdarstellung, des Ewigen.

Die Eigentümlichkeit der Goetheschen Intuition ist es nun, daß ihr die sinnliche Wirklichkeit vermittelt wird durch das Auge. Diese Eigentümlichkeit ordnet sich jedoch dem

* Am ehesten ist noch der „Tristan" aus mythischem Schaffen geboren.

umfassenderen Gesichtspunkt unter, daß es die Besonderheiten der unmittelbaren Wirklichkeit, des gesamtsinnlichen Erlebnisses, sind, auf deren ehrfürchtiger Geltung die intuitive Schauung basiert. Auch für den Jesus der drei synoptischen Evangelien ist hier der Ausgangspunkt seiner religiösen Auswirkung gegeben. Nur ging Jesus in erster Linie und fast ausschließlich vom singulären Menschen aus.

Daran aber erkennen wir dieses Hinabtauchen in die Weltwirklichkeit: daß es nicht mehr getragen ist von der dionysischen Gewalt der ekstatischen Ich-Weltvereinigung, sondern daß es durchwirkt und getragen ist von der objektivierenden Macht der religiösen Ehrfurcht, die im zwingenden Glauben an die göttliche Durchwirktheit der Welt wurzelt. „Der geistreiche Mensch ... betrachtet alles, was sich den Sinnen darbietet, als eine Vermummung, wohinter ein höheres geistiges Leben sich schalkhaft eigensinnig versteckt ...“ (Goethe). Goethes Reifung bestand gerade darin, daß er sein eigenes Leben in immer stärkerem Maße in die religiöse Ehrfurcht seines schauenden Geistes einbezog. Sein eigenes Dasein wurde ihm, mit zunehmendem Alter, als Symbol göttlicher Weltwerdung immer klarer, er überschaute mit intuitivem Blick das eigene Werk und Wesen in seinem objektiven Sinn.

Wenn Goethe sich und den von ihm durchdrungenen Bereich des Lebens jetzt aussprach und darstellte, so gab er nicht mehr nur „Bruchstücke einer großen Konfession“ als Ausdruck seiner persönlichen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, also nicht mehr bloß symbolische Offen-

barung seiner Individuation (wie in der frühen und mittleren Zeit), sondern er machte nunmehr sein Selbst als Symbol, als Form göttlicher Wirkung, durchsichtig, und er bestimmte jedes Moment in seinem symbolischen Wert im Lebensganzen. War ihm in den nachitalienischen Jahren die unaussprechliche Gestalt noch in sich wesentlich, als formgewordene Bewegung, als individuelle Erscheinung ewiger Kräfte gerade wertvoll und bewunderungswürdig, so rückte mit zunehmender Reife der Schwerpunkt seines Lebens und Wirkens immer stärker aus dem Schauen und Darstellen in die, wenn auch noch immer durch das Auge vermittelte, Weltdeutung. Die Werke seiner mittleren Epoche (Iphigenie, Tasso usw.) sind dadurch gekennzeichnet, daß sie in ihrer Symbolkraft zugleich die Fülle der einmaligen, unwiederholbaren Gestalt haben, die Wirkung der Alterswerke ruht fast ausschließlich in ihrem Symbolwert. Das Einmalige ward Allgültiges in der besonderen Gestalt. Und selbst die ihm wichtigsten Menschen wurden ihm, über das Verhältnis seines Ich zu ihnen hinaus, zu Sinnbildern überpersönlicher Kräfte (vgl. den Epilog zu Schillers Glocke). Erst aus dieser Situation heraus konnte der alte Goethe sagen: „Ich habe all mein Wirken und Leisten immer nur symbolisch angesehen, und es ist mir im Grunde ziemlich gleichgültig gewesen, ob ich Töpfe machte oder Schüsseln." Man könnte fast sagen, sein Schaffen ging nunmehr darauf aus, die platonische Idee zu bestimmen und durchsichtig zu machen, aus der der Gegenstand seines Erlebnisses hervorquoll.

Diesen beiden letzten Epochen seines Schaffens, der reifen und späten, ist gemeinsam, daß es immer die Gestaltung, die erschienene, bewegte Gestalt ist, in der er die göttliche Wirklichkeit ergriff; nicht also in der Form eines einmaligen visionär gegebenen Offenbarungsinhaltes, sondern sukzessive in den aufeinanderfolgenden und nebeneinanderfolgenden Akten der Wirklichkeitserfahrung. Wir dürfen deshalb nicht erwarten, daß Goethes Dichtung in dem Sinne hätte gestalteter Ausdruck seiner Weltanschauung sein müssen wie die Kunst eines Äschylos, eines Dante oder Mombert. Denn ihre Erfahrungsart der göttlichen Wahrheit, deren Künder sie sind, war eine wesentlich andere: im Mythos, der ihnen erschien, wurde Wahrheit als Gestalt erst geboren; Goethe aber fand sie in den Besonderheiten der Wirklichkeit vor, erfaßte sie dort als gestaltetes Symbol und machte sie nur durchsichtig, von einer Glaubensvoraussetzung aus, der Eckehart ihren Ausdruck gab: „Gott hat seine Netze und Stricke auf alle Kreaturen ausgespreitet, so daß man ihn in einer jeden finden und erkennen kann."
Goethes Dichtungen der mittleren Jahre sind, soweit sie nicht mehr lyrische Beichte, sondern bereits Aufhellungen der göttlichen Wirklichkeit in den Lebensgestalten sind, Bestandteile eines Mythos, der sukzessive ward. In verstärktem Maße sind das seine Alterswerke; ja sie sind nicht mehr Stufen des werdenden Mythos, sondern Kundgebungen, Teile des gewordenen. Sie liegen nicht mehr als in sich geschlossene Bausteine gleichwertig nebeneinander, sondern sie gehören bereits einem in

Goethes Geist vorhandenen Ganzen an, von dem sie ihren Sinn, ihr Gewicht, ihren Symbolwert empfangen. Das Ganze, nicht mehr das Einzelne ist fortan symbolische Gestalt. „Die Übereinstimmung mit dem Ganzen macht ein jedes Geschöpf zu dem, was es ist ... Und so ist wieder jede Kreatur nur ein Ton, eine Schattierung einer großen Harmonie, die man auch im großen Ganzen studieren muß." Erst vom alten Goethe aus war eine Mythendichtung im höchsten Sinne möglich als Sprachwerdung seiner intuitiv geschauten Weltwerdung, wozu der ganze Prozeß seiner Bildung, die Wechselwirkung seiner Person mit Natur, Gesellschaft und Geschichte, gehört hätte. Wir wissen, daß der alte Goethe sein eigenes Dasein als großen symbolischen Kosmos in sich trug, daß er uns aber nicht mehr die dichterische Sprachwerdung dieses Kosmos zu schenken vermochte. Alle seine Werke, auch der Faust, sind Einzelstrahlen aus der Sonne des Mythos, der uns anschaubar wird im ganzen Goethe, wenn wir, wie er, sein Leben und sein Werk als Einheit einer symbolischen Weltwerdung zu fassen vermögen. Dann kann es uns auch nicht mehr einfallen, seine Dichtungen um ihrer objektiven Gehaltenheit und ihrer starken Wirklichkeitszüge willen nur als Formungen der „erfahrbaren Wirklichkeit" anzusehen. Denn sie erhalten erst von ihrem Mittelpunkt im Kosmos Goethe aus ihre erlösende Symbolkraft, und ihre Objektivität enthüllt sich dem Schauenden als das religiöse Fluidum, in das die symbolische Wirklichkeit im Durchgang durch die Persönlich-

keit eingetaucht ward. Läßt Goethe auch die künstlerische Gestaltung seines Mythos offen, so gibt er doch in der Einheit seiner von ihm selbst geschauten Weltwerdung in Werk und Leben die ewiggültige Darstellung seines Mythos als Mysterium. Dieses aber ist letzterdings faßbar und deutbar nur dem Bekenner. Er nur, sofern er Künstler ist, wird auch die Wort- oder Bildgestalt zu schaffen vermögen, die eindeutiges Sinnbild dieser Inkarnation des Mysteriums im Menschen ist und mittlerhaft dem empirischen Menschen sein in Gott gebundenes Urbild erlösend gegenwärtig macht.

10

Die Gefahr, der die Romantiker erlegen waren, bedrängt auch die tiefsten künstlerischen Strömungen der Gegenwart: daß im Wissen um das Ziel und im Willen zu ihm, aber im Mangel einer echten Religion der Künstler an Stelle der mythisch geformten Glaubenswelt und der in ihrem Lichte gedeuteten Daseinswirklichkeit die künstlerische Widerspiegelung vager Gefühlsinhalte gibt und sie illusionistisch zu einer metaphysischen Scheinbedeutung aufpeitscht; daß die Kunst, anstatt Mittlerin zwischen einer tragenden, erlösenden Wirklichkeit und dem bedürftigen Menschen zu sein, Ausdrucksmittel des nur gesteigerten Ich wird.
Wenn die Romantiker des beginnenden 19. Jahrhunderts mit Sehnsucht zurück auf das gotische Mittelalter schauten als nach ihrem Ideal, wenn die heutigen Expressionisten die primitive Kunst aller Zeiten, die Neger-

plastik so gut wie die mittelalterliche Bauernmalerei, als prototypisch für ihren künstlerischen Willen aufrufen, so treibt dort wie hier die Ahnung, daß höchste Kunst, Kunst als Kulturmacht, nur aus der gesammelten Einheit des Menschen und aus der andachterfüllten Hingabe an das Heilige zu werden vermag, und daß hier der Abgrund der Gegenwart klafft. Sie übersehen aber, daß diese Einheit der Primitiven naiv war und ein Kindheitsstadium bedeutet, während sie, die Romantiker, durchs Wissen hindurchgegangen sind und diese Einheit nicht mit Willen, durch Flucht aus dem Wissen ins formlose Gefühl und zu einem anempfundenen Gott, wiedererringen können. Diese Einheit ist nur auf einer höheren Ebene und nach innerer Überwindung des Wissensstadiums zu gewinnen: von Gnaden des Geistes.

Immer war es die Ergriffenheit vor den Sinnbildern einer überindividuellen, göttlichen Wirklichkeit, die den Menschen erlöste und seine Kräfte entband. Denn in allen mythischen Religionen — einschließlich der vedischen, die in ihren Göttergestalten nur die geschauten, bildgewordenen Ich-Kräfte verkörpert — steht der Mensch einer Wirklichkeit gegenüber, die zwar durch das Medium der menschlichen Bildekräfte hindurch geformt ward, die aber erst als Geformtes, Sinnbild-Gewordenes erlösend und offenbarend zu wirken vermag. „Alles Geistige muß auf der Erde einen Leib haben, um in der Geschichte tätig sein zu können: dieser Leib baut sich von selbst auf, wo man den Geist nicht hindert, ihn zu bauen" (Paul de Lagarde). Ja dem primitiven Mythos können, den mythen-

schaffenden Menschen als Medium benutzend, Kräfte sich eingebildet haben, die sich erst dem wiedergeborenen, nachwissenschaftlichen Menschen zu enthüllen und damit zu wirken vermögen. Denn auch im primitiven Mythos haben wir keinen „Heilwahn" vor uns, mit dem sich das Ich wie weiland Münchhausen am eigenen Zopf aus der Grube eines sinnlosen Daseins hätte ziehen können, sondern Leibwerdung von Bildekräften, die den Menschen als Oskulum, als Werkzeug, gebrauchen, um, Gestalt geworden, ihm dann rückwirkend als Inspirationsquelle zu dienen. Auch das Kind kann Medium der Mythenbildung sein: seine Sprache ist oft unmittelbares Geist-Bild.

In der Gestalt Jesu, wie sie dem heutigen Menschen aus den Evangelien sich enthüllt, tritt ein unerhört Neues in die Geschichte ein, ein Neues, das alle vorausgegangenen mythischen Religionen dem ganzen Wesen nach überhöht und aufhebt. In Jesus ist zum ersten Male der Mythos — Mensch geworden, das heißt: die Bildekräfte, die sich zwar in den alten Mythen durch den Menschen als Medium hindurch Bildgestalten schufen, aber ihre Realität in der menschlichen Sinnen unsichtbaren Geistesgestalt hatten, werden als Gottesrealität sinnlich sichtbar in der Leibesgestalt Jesu. „Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnet."

Der mythologischen Evangelienkritik fehlt jede Intuition, jedes Gefühl für letzte Wertunterschiede, sonst hätte sie, anstatt ohne weiteres von den mythischen Elementen des Christentums auszugehen, vor allem bedenken müssen, daß im Zeitalter der mythen-auflösenden Ten-

denzen und der gefühlsphantastischen Sektenbildung des römischen Weltreiches jede Voraussetzung dafür fehlte, daß sich eine starke Mythos-Religion bilden und so gewaltige geistige Wirkungen ausüben konnte, wie sie von dem jungen Christentum ausgingen. Wenn in diesem Zeitalter der Aufklärung, des Wissens und der Zivilisation, das zum vorwissenschaftlichen Stadium des Mythenglaubens nur durch einen atavistischen Verzweiflungsakt zurückgekonnt hätte, dennoch eine weltertobernde Mysterienreligion, die christliche Kirche, sich bildete, so konnte das nur auf einer Grundlage geschehen, in der die zerstörerischen Tendenzen der Zeit, die Selbstherrlichkeit der Ich-Kräfte, von innen heraus aufgesaugt und gebunden waren. Diese Grundlage schuf Jesus in seiner Religion der geistigen Persönlichkeit.

Von Jesus zum ersten Male wurde in der Kraft eines neuen unerhörten Lebensgefühls das Selbst, der konkrete Einzelne, als Gotteswirklichkeit erlebt und mit stärkstem Selbstbewußtsein verkündet. Wenn Jesus sich „Gott" und „Gottessohn" nennt, dann gibt er dieser unbedingten Gewißheit von der unmittelbaren Niederkunft Gottes in sich Ausdruck, wie sein Leben Zeugnis gibt von der inneren Verwandlung und Umgestaltung des natürlichen Menschen in der Kraft der Gottesgegenwart. Wir stellten beim alten Goethe als stufenweises Ergebnis seines Lebens fest, daß sich ihm sein individuelles Dasein als symbolische Auswirkung eines göttlichen Planes enthüllte und daß sein letztes Schaffen und seine letzte menschliche, ja mythische Erhöhung ganz im Bewußtsein und

in der Kraft dieser Erhellung sich vollzog. Dieses Ergebnis hilft uns den Punkt finden, von dem aus die Unvergleichlichkeit des Evangeliums Jesu sichtbar wird.
Die Verkündigung des „Reiches Gottes" als unmittelbar bevorstehend, ja als da-seiend, bedeutet eine Aufhellung und Umwertung der konkreten Wirklichkeit, die keine menschliche Weisheit bisher gefunden hatte: die Individuation des einzelnen Menschenwesens (nicht des Menschen als geistigen Gattungswesens) als Leib der Weltwerdung Gottes, die Bejahung der einzelnen konkreten Daseinsgeschichte als Offenbarungsprozeß Gottes. Die Vorbedingung dafür aber, daß das konkrete Leben diese religiöse Bedeutung erlangt, ist die Geburt des neuen Menschen im alten, die Entbindung der Persönlichkeit als eines neuen Stadiums des Menschenlebens, in dem der natürliche Mensch im geistigen untergeht. Der geistige Mensch aber verhält sich zum natürlichen nicht wie seine Steigerung und Vollendung — das Hellenentum so gut wie das neumodische Humanitätsideal zielen nur auf die Vollendung des natürlichen Menschen ab, wenn sie den „geistigen" in mente haben —: der geistige Mensch im Sinne Jesu verhält sich zum natürlichen wie ein Ding zu einem zweiten Ding. Nicht der Grad der natürlichen Fähigkeiten, sondern die Intensität des gelebten Lebens ist entscheidend dafür, daß der Mensch für den Durchbruch des neuen Lebens reif wird.
An zwei geistigen Lebensäußerungen möge der absolute Unterschied des neuen Lebens zum alten aufgezeigt werden. Die Menschenliebe Jesu ist etwas völlig anderes

als die Auswirkung eines ekstatischen Allgefühls, wie ihm etwa Schiller in seinem Hymnus „An die Freude" Ausdruck gibt; denn dieses ist ganz beschlossen im Ich, wenn auch im unendlich erweiterten Ich. Die Menschenliebe Jesu jedoch ist Auswirkung seiner Gottesanschauung, seiner bewußten Gotteswirklichkeit, vermöge deren er den Menschen lieben mußte, weil er ihn als göttlichen Geschlechts, als derselben Art wie sich selbst sah, weil er Gottes an ihm leibhaftig inne wurde. Jenes universale Liebesgefühl der Ekstatiker beruht auf dem Expansionsdrang des Ich, es sieht sich in die Welt hinein, um dann seinen Reflex zurückzuempfangen. Die Liebe Jesu ist die Neugeburt des Gefühls unter der konkreten Wirkung geistiger Erfahrung, die Auswirkung dieser Gotteserkenntnis durch die Kraft des Gefühls hindurch: als Gottesliebe, als geistiger Eros.

Als eine zweite typische Lebensform sei die Gemeinschaft angeführt. Die Gemeinschaft im Sinne Jesu beruht nicht auf bewußtem Zusammenschluß von Menschen gleicher Anschauung zu dem Zwecke, einem gemeinsamen Ideale mit vereinten Kräften zu dienen. Die Gemeinschaft, die Jesus verwirklicht wissen wollte, ist eine symbolische Wiederholung der natürlichen, organischen Lebensgemeinschaft der Familie in der Sphäre des geistigen Lebens und als solche dem Willen des Menschen entzogen. Sie ist ebenfalls eine individuell gewachsene, gerade in ihrer Einmaligkeit religiös bedeutsame Lebensform, in der sich unwiederbringlich göttliche Kraft auswirkt: der Heilige Geist. Jesus zuerst hat die geistige

Gemeinschaft als individuelle organische Daseinsform göttlichen Wirkens entdeckt und eingesetzt, so wie er die geistige Persönlichkeit als Leibwerdung göttlichen Geistes entdeckt hat. Die geistige Persönlichkeit ist die konkrete Voraussetzung der Gemeinschaft, erfährt aber in dieser eine nur hier mögliche Erweiterung und Erhöhung durch die spezifischen Kräfte dieser Gemeinschaft, die Jesus den Heiligen Geist nannte.

Wir sehen alle typischen Lebensformen und Äußerungen des natürlichen Menschen in Jesus ihre geistige Wiedergeburt, ihre Taufe im Geiste Gottes erfahren. Durch Jesus ward die konkrete Wirklichkeit der menschlichen Existenz zur Freiheit der Gotteswirklichkeit erlöst, sie ward sakramental erhöht. Dieser Bejahung der Wirklichkeit aus der Anschauung ihres göttlichen Sinnes gibt Paulus in folgenden Worten Ausdruck: „Denn der Sohn Gottes, Jesus Christus ... der war nicht Ja und Nein, sondern es war Ja in ihm" (2. Kor. 1).

Jesus hat in der geheimnisvollen Abendmahlsfeier das erste Sinnbild seiner Gottesrealität gegeben; er hat den irdischen Vorgang des Mahles für den Wiedergeborenen zum Sakrament, zum Mysterium, erhoben, in dem im sichtbaren Leib göttliche Kraft Heil wirkt. Er hat als Erster das Diesseits in seinem sakramentalen Charakter erschaut und für den Menschen wirksam gemacht, der in seinem Geiste die Gotteswirklichkeit in sich erfahren hat und darlebt. Das christliche Mysterium vom Gott-Menschen ist die feierliche Inthronisation Jesu als Gottesrealität, in demselben Geiste, in dem sein Opfermahl

die Irdischkeit feierlich als Leib göttlichen Wirkens inthronisierte.

Es kann hier füglich übergangen werden, wie sich das christliche Mysterium unter dem geistigen Kräftestrom, der in der jungen Kirche als Heiliger Geist lebendig war, ausgestaltete und bereicherte — es war wahrlich der Geist und nicht das Wort, der fortzeugend wirkte. Es ist uns hier auch nebensächlich, welche Wandlungen es auf seinem Weg durch die Völker des römischen Weltreiches unter deren nationalen Einflüssen durchmachte, wie es schließlich Elemente in sich aufnahm, die dem Geiste Jesu zuwiderliefen und zur Erstarrung treiben mußten.

Als die junge Germanenwelt sich der Kirche zuwandte, hatte diese bereits die Form angenommen, die sie in alle Zukunft beinahe unverändert beibehielt. Der ungemessene Subjektivismus der Germanen fand an dieser festen Institution eine Stütze, fand zugleich im christlichen Mysterium die erlösende Bildwelt und Lebensdeutung, unter deren Wirkung die schöpferischen Kräfte der germanischen Seele zur Entfaltung reiften. Was uns aber besonders angeht, ist dies: die germanische Seele umfaßte das christliche Mysterium in seiner ganzen bildhaften Entfaltung naiv als absoluten Mythos, wie die Völker der mythologischen, vorchristlichen Epoche, nicht aber sakramental im Sinne Jesu. Die gotische Kultur ist die künstlerische Ausgestaltung der germanischen Seele unter der magischen Wirkung des Christentums, das von ihr in naiver Andacht als Mythos umfangen ward. Die eigentliche, entscheidende Bedeutung Jesu, die

Erlösung und Befreiung des Menschen zur Gottesrealität, zur geistigen Persönlichkeit, die bewußt in der Kraft göttlichen Geistes ihre Werke tut und im Lichte Gottes die Wirklichkeit sieht und sich ihr in schauender Liebe neigt — diese Bedeutung Jesu sah das gotische Mittelalter nicht und konnte sie nicht sehen.

Die Mystik war der erste Klang, der die Quellen in der Tiefe wieder rauschen machte; in Luther leuchtete die Person Jesu in ihrer Ursprünglichkeit wieder auf. Luther erfuhr die Gnade der Neugeburt im Geiste in starkem Maße und lebte aus ihr, aber er wagte, im Banne mittelalterlicher Lehre, nicht, sie in die Klarheit des Bewußtseins zu erheben, er wagte nicht, sich ihr völlig zu überlassen. Seine Worte sind oft stärkstes Zeugnis Jesuschen Geistes, befreiten Menschentums: „Niemand kann Gott loben, wenn er ihn nicht vorher liebhat. Es kann ihn aber niemand liebhaben, außer wenn er ihn aufs feinste und beste kennt. Bekannt wird uns Gott aber nicht anders, als dadurch, daß wir seine Werke an uns fühlen und erfahren." „Wenn der Heilige Geist kommt und fängt an in dein Herz zu predigen mit reichen erleuchteten Gedanken, dann erweise ihm die Ehre, laß deine eigenen Gedanken fahren, sei still und höre dem zu, der's besser kann als du; und was er predigt, das merke und schreib's dir hinter die Ohren, so wirst du dein blaues Wunder sehen." „Wo aber ein Mensch voll Glaube und Geist ist, da scheint's, als ob er trunken wäre, und seine Werke gehen ihm ab, ehe er dran denkt, gerade als trüge ihn seine Natur zu guten Taten, wie man an allen Werken Christi sieht."

Luthers Zeugnis war, wie gezeigt wurde, nicht stark genug, den heraufziehenden Geist des Abfalls von der naiven Einheit der mittelalterlichen Frömmigkeit zu erlösen durch die Kraft des höheren, geistigen Menschentums, das im Glauben in ihm entbunden ward, und so überzuführen zur Religion der geistigen Persönlichkeit. Die germanische Menschheit mußte die Epoche der Gottlosigkeit durchmachen, mußte die Selbstherrlichkeit des autonomen Ich bis zur Neige auskosten, mußte als Zeitalter der Wissenschaft die Herrschaft des Verstandes zu seinem katastrophalen Ende durchtragen. Wir sahen in einsamer Größe aus der Flut die Gestalt Goethes ragen, wie er in der Kraft göttlicher Bildekräfte, geistiger Schauungen, die Fluten der empirischen Wirklichkeit teilte und auf ihnen die Züge göttlichen Wirkens zum Leuchten brachte, bis die Wasser wieder dunkel hinter ihm zusammenschlugen. Goethe, der „Heide", bekannte sich in feierlichen Altersworten ausdrücklich zu dem Jesus der Evangelien: „Mag die geistige Kultur nur immer fortschreiten, mögen die Naturwissenschaften in immer breiterer Ausdehnung und in die Tiefe wachsen und der menschliche Geist sich erweitern, wie er will, über die Hoheit und sittliche Kultur des Christentums, wie es in den Evangelien schimmert und leuchtet, wird er nicht hinauskommen. Sobald man die reine Lehre und Liebe Christi, wie sie ist, wird begriffen und in sich eingelebt haben, wird man sich als Mensch groß und frei fühlen und auf ein bißchen so und so im äußeren Kultus nicht mehr sonderlichen Wert legen" (Gespräche mit Eckermann). In diesen Worten bekennt

sich der zur Freiheit der geistigen Persönlichkeit erhobene Goethe zum Urheber und Typus jener Religion des Gott-Menschentums, zu der ihn sein Leben stufenweise emporgeführt hatte. Es ist die Religion des Wirklichkeitsmenschen, der durch die Spaltung des Ich hindurch die tiefsten Tiefen und Abgründe seiner Wirklichkeit durchmessen und an sich erfahren hat, um im Nu der Gnade Gott zu finden und in ihm die Einheit seines geistigen Wesens; der dann aus den Tiefen emportaucht in der Fülle göttlicher Kraft, mit der er wie mit einem Zauberstab die Wirklichkeit berührt, daß sie erlöst zu leuchten beginnt.

Hier ist ein Weg gegeben, der aus der Spaltung und Wurzellosigkeit des wissenschaftlichen Zeitalters heraus- und emporführt zur Einheit einer den ganzen Menschen ergreifenden Weltanschauung, mag diese auch in ihrer Ausgestaltung viele neue oder veränderte Züge aufweisen, wie es der Besonderung des neuen, ansteigenden Weltgefühls entspricht. Für eine Menschheit, die so stark wie die heutige in die Empirie, in die sinnliche Erfahrung, gefangen ist, gibt es keine Lösung ihrer Nöte durch die Negation der Erfahrungswirklichkeit. Der Keim der Verödung liegt ja auch nicht darin, daß die sinnliche Erfahrung solche Bedeutung und Intensität angenommen hat — in der Betonung des sinnlich Gegebenen kündet sich zunächst nur ein neues Lebensgefühl an —, vielmehr liegt er darin, daß dieses den Sinnen unmittelbar gegebene Weltbild ganz vom Verstande, also vom Ich beherrscht und gedeutet, daß es mechanisiert, zum Abbild des Ver-

standes geworden ist. Eine Lösung unserer Not kann es nur geben durch Befreiung vom Ich, aber unter völliger Geltung der sinnlichen und seelischen Gegebenheiten. Denn unserem Lebensgefühl haben sich diese Gegebenheiten, die frühere Menschengeschlechter verneinten oder überhaupt nicht kannten, als untrennbar von unserer menschlichen Existenz und als unantastbar erwiesen. Das neue Lebensgefühl muß sich uns jedoch in der Kraft eines neuen Offenbarungsvorgangs in die Sinnenfälligkeit der Anschauung entfalten. Ein solches neues Verständnis der Wirklichkeit kann heute nur mehr heißen: ein intuitives Offenbarwerden des bisher vom Verstandes- oder Gefühls-Ich ergriffenen Menschenlebens, der Natur und Geschichte in ihren individuellen Formen als Manifestationen, Versichtbarungen, einer ideenhaften, göttlichen Wirklichkeit, als Gestaltungsdarstellung des sonst Undarstellbaren, als welche wir auch unser eigenes Leben verstehen und bejahen müssen. Der nachwissenschaftliche Mensch wird, in der Erhöhung seines Menschentums zur Persönlichkeit und in der Gnade des schauenden Bewußtseins, die Wirklichkeit als Sphäre des Mysteriums erleben; als Künstler wird er ihre geistige Durchwirktheit in schöpferischer Gestaltung durchsichtig machen. Er wird nicht mehr wie der Künstler des wissenschaftlichen Zeitalters nur die Gefühle der Ich-Erfahrung zu ihren sinnfälligen Symbolen erlösen; er wird vielmehr in höherer Gefühlsergriffenheit vor den Offenbarungen seines geistigen Selbst, des Logos, das künstlerische Gleichnis des Gott-Menschen schaffen und damit der Kunst ihren Rang als bildschöp-

ferische Vermittlerin der höchsten Wahrheit zurückgeben.

Denn die Kunst ist in ihrer metaphysischen Gegebenheit wert-indifferent und empfängt erst ihre besondere Bedeutung durch den Charakter der Lebenssphäre, in die sie, als schöpferischer Ausdruck des Gefühls, hineingerissen wird, und der sie symbolische Gestalt verleiht. Innerhalb der ergriffenen Lebenssphäre selbst adelt sie jeden Stoff, sofern sie sich an ihm als Kunst erfüllt. Die Vollkommenheit eines Kunstwerks, sein ästhetischer Wert, hängt von der Reinheit und Kraft des künstlerischen Ausdrucks und von der Stärke der symbolischen Erhöhung der Gefühle ab. Daß aber gerade die religiösen Zeitalter der Menschheit und der Völker es waren, in denen die Kunst zu ihrer höchsten Entfaltung kam, beweist, daß die Intensität ihrer Auswirkung aufs engste verknüpft ist mit dem, was sie ausdrückt, mit der Bedeutung der Sphäre, aus der ihre Erlebnisse kommen. Daß die einzelne künstlerische Leistung an sich, und sei es die vollkommenste, dem geistigen Menschen letzte Befriedigung zu geben vermöge, das mag sich der Ästhet einreden, wahr ist es nicht. Der moderne Künstler, dessen ästhetischer Wille im Selbstbewußtsein promethidischer Kraft jede Instanz über sich ablehnte und, jenseits von Gut und Böse, in der Kraft der Form unterschiedslos jeden Inhalt zu adeln sich getraute — dieser gott-lose Künstler ist es heute, der nach Höherem, nach dem Glauben, ja nach der Kirche ruft und nach Einordnung unter eine überindividuelle geistige Macht verlangt. Die künstlerische Schöpferkraft vermag nicht dauernd in ihrer

Selbstherrlichkeit Genüge zu finden, sie läuft sich in der Beschränkung auf die Gefühlsinhalte des modernen Ich-Menschen, den es bei der Fülle seiner Impressionen hungert und dürstet, trocken. Und doch ist die künstlerische Schöpferkraft, über Verstand, Willen und Gefühl erhaben, Geisteskraft, und als solche befähigt und berufen, das Werk des Weltschöpfers selbständig fortzusetzen und die Natur zu steigern. Es scheint aber, daß dazu die Welt, in der der neuzeitliche Künstler lebt, die Welt der gespaltenen Ich-Kräfte und ihrer Erfahrung, nicht genügt; daß die Gefühle, aus denen die Kunst ihre Gleichniswelt formt, in der Erfahrung höherer, geistiger Inhalte getauft sein müssen, um der Phantasie als imaginativer göttlicher Kraft zu entsprechen. Darin kündet sich die besondere Stellung der Kunst im Gefüge der seelischen Kräfte an, daß sie Sehnsucht hat nach der Lebenssphäre, aus der sie niederstieg, um dem sich verselbständigenden Menschen als göttlicher Bote zur Seite zu stehen und ihm den Trost zu spenden, den die Welt nicht geben kann. Aber immer muß die Kunst aus dem Geiste des religiösen Mythos wiedergeboren werden, um ihre höchste Aufgabe, um ihren tiefsten metaphysischen Sinn erfüllen zu können.

11

Die erste künstlerische Bewegung unserer Zeit, die den ästhetischen Individualismus kraft einer einheitlichen religiösen Weltanschauung überwinden wollte, kann unter dem Namen Symbolismus zusammengefaßt werden. Ihm werden gemeinhin ein Alfred Mombert so gut

wie ein Stefan George, stärkste Gegentypen künstlerischen Stils, zugezählt. Treibend war in dieser Bewegung der künstlerische Wille, die gesamte Welt aus der individuellen Weltanschauung des Künstlers zu deuten und zu gestalten. Die Übermächtigung des Menschen durch die Sintflut des Tatsachenmaterials sollte von seinem Zentrum aus, in dem sich die Dinge des All und des Ich mystisch berühren, aufgehoben werden; der Mensch sollte von der drückenden Fülle der Welt durch die Kraft geistiger Schauung erlöst, die Welt als künstlerischer Kosmos ins Reich der Freiheit erhoben werden.

Da aber diese mystische Berührung der Seele mit dem All, als überindividueller Prozeß, sich nicht erzwingen läßt, konnte man zunächst nichts anderes tun, als sich den sinnlichen Eindrücken des Lebens einmal ohne Voraussetzung überlassen — vom Weg des exakt forschenden Naturalismus war man ja entschieden abgerückt, nachdem man in ihm das Symptom der Verödung erkannt hatte. Da also der konkrete Akt der mystischen Ich-Welt-Vereinigung ausblieb, so war von hier aus die Darstellung eines Ganzen und Großen nicht anders möglich, als daß der Künstler „seine sinnlichen Einzeleindrücke als symbolisch empfand für das Ganze und daß er mit der ganzen Kraft seiner Seele die Größe und Fülle der ganzen Welt in die Einzeleindrücke hineinzudrängen suchte" (H. Schnabel). Über dieses sinnlich-seelische Gefühl von der Identität der Dinge des All und des Ich kam der Mensch nicht hinaus: in ihm wirkte sich ein rein gefühlsmäßiges Verhältnis des Einzelnen zum Universum aus.

Mit diesem Empfinden war jedoch keine wirkliche Lösung des religiösen Problems geschaffen. Denn wohl hat die Mystik in der Religion ihre Stelle, sie selbst ist aber noch nicht Religion: sie ist bloß der *Kern* des religiösen Aktes, der sich zur Religion entfalten kann. Jede Religion gibt ihrem Bekenner zunächst ein *gefühlsmäßiges* Verhältnis zu einem Urprinzip (Gott). Was jedoch dieses Verhältnis erst fruchtbar macht, als Stadium des religiösen Prozesses erweist und es von jedem nur im Ich begründeten Identitätsgefühl scheidet, das ist das besondere *Ethos*, mit dem das mystische Erlebnis darauf hindrängt, das vom Gefühl ganz formlos erfaßte Urprinzip *mythisch* zu formen. In dieser mythischen Formung äußert sich zunächst nicht die kunstschaffende Kraft des Menschen, die Phantasie; vielmehr geht es hier um ein überindividuelles Geschehen, bei dem der Seele das „jenseitige" Reich des Geistes in anschaubaren Bildern gegenwärtig wird, vergleichbar dem Vorgang der Erinnerung, als welchen Plato das *Anschauen der Ideen* bezeichnet. Der Mensch „erleidet" das Ethos der Mythen-Schöpfung als konkretes Geschehen über seinem Ich; er formt das mystische Erlebnis nicht zu Bildgestalten, sondern die mystische Berührung ist — vergleichbar der passiven Inspirationsbereitschaft des Künstlers — nur die *Voraussetzung* dafür, daß die Imagines, hervorgetrieben von jenem übermenschlichen Ethos, ihm anschaubar werden, ihm in die „Erinnerung" treten können. Der Mensch als Ich bleibt dabei empfangend, anschauend, wiedererinnernd. Es ist ein, fast könnte man sagen „traumhaftes", Emp-

fangen des Geistes in Bildern, der Wahrheit in Symbolen: als Mythos. Der Logos bildet sich dem in mystischer Empfängnisbereitschaft harrenden Menschen ein. Aus dem Anschauen der Bildsymbole, in die das geistige Ethos das im Gefühl ergriffene Urprinzip geprägt hat, entspringt, mystisch, der Glaube als die Überzeugung, daß diesen Symbolen auch unabhängig vom menschlichen Erlebnis eine reale Existenz entspricht. Erst in Verbindung mit diesem sittlichen Erlebnis und mit der Anschauung der aufsteigenden Symbole erhebt sich das mystische Gefühlserlebnis in seiner Geltung über den Bereich des fühlenden, denkenden, wollenden Ich, wird es schlechthin absolut, wird es Kern der Religion.

Die moderne Mystik aber, die sich im Symbolismus auslebte, ging ganz und gar von der Sinnlichkeit aus. Indem sie von der verstandesmäßigen Vorstellungsart der Wirklichkeit sich bewußt abwandte und das Universum mit dem bloßen Gefühl umfaßte, tastete sie das Urprinzip ästhetisch an, stellte sich aber damit nicht über, sondern mitten in den Bereich der Kantischen Erkenntniskritik: denn von hier aus konnte sie nur mittels der Phantasie zu Formungen gelangen, diesen aber kam — unbeschadet ihres ästhetischen Wertes — kein höherer Erkenntniswert zu als eben der Verstandeserkenntnis auch, d. h. ihr Anspruch, übersinnliche Erkenntnis zu sein, war ein Wahn. Denn die Kunst verleiht von sich aus ihren Formungen nie den Ewigkeitswert der Wahrheit, sondern den Ewigkeitswert der Schönheit, auch dem vergänglichsten Stoffe. Dieses Alleinheitsgefühl ließ sich — und darin liegt der

Beweis seiner religiösen Sterilität — überhaupt nicht in Erkenntnisbilder umsetzen, es ließ sich überhaupt nicht weiter artikulieren, sondern nur künstlerisch in immer neuen Gestalten wiederholen. Während jeder echte religiöse Akt, eben aus seinem ethischen Antrieb heraus, von dem mystischen Grunderlebnis zur Anschauung des übersinnlichen Urgrunds in eindeutigen Bildern fortschreitet und so den Menschen mit dieser geistigen Welt in Verbindung setzt — auf der Auswirkung dieser Verbindung beruht Religion —, setzte sich im Symbolismus das Alleinheitsgefühl retrovers unmittelbar in Kunst um; es führte also nicht in die höhere Wirklichkeit des Geistes hinüber, sondern nur zur künstlerischen Steigerung der gefühlsumsponnenen Welt, zur Freiheit ihrer ästhetischen Gestaltung.
Während weiterhin jede lebendige Religion sich in der Weise auswirkt, daß aus dem Verbundensein der Menschenseele mit ihrem geistigen Urgrund eine religiöse Ethik fließt, die in das ganze Leben des Menschen eine feste Ordnung bringt und zu einer eigentümlichen und ursprünglichen Methode des Lebens führt, ist das ästhetische Geschwelge in Einheitsgefühlen ohne jede normative Kraft für das Leben des Einzelnen wie der Gesamtheit. Auch die ethische Auseinandersetzung des Menschen mit diesem Alleinheitsgefühl führt nur zu einer Schein-Ethik, die, im Ich wurzelnd, nur relativ bindet, nicht aber aus dem übergeordneten Glaubensverhältnis den Menschen absolut verpflichtend ergreift.
Die Dichtung, die aus dieser „Mystik" ihren Impuls empfing, konnte ihrem Gehalte nach nichts anderes geben

als Analyse der Innenwelt, Kunde von den Gefühlserlebnissen des Autors. Sie konnte nicht religiöse Dichtung sein, denn die von ihr bildschöpferisch ausgedrückten Gefühle standen nicht in Verknüpfung mit Vorstellungen religiöser Natur; sie beruhten nicht auf der schauenden Ergriffenheit der Seele vor dem Göttlichen, bestenfalls auf der Sehnsucht nach dem Göttlichen. Diese Dichtung konnte somit nicht die gesamte Welt sub specie aeternitatis, d. h. aus der Weltanschauung des Künstlers heraus, gestalten, weil ja diese Weltanschauung nicht vorhanden war.

Ihre Wirkung kann nur sein, daß sie den Leser suggestiv in die seelische Stimmung hineinreißt, und dies um so stärker, je ausdrucksgewaltiger die Gefühlsgestaltung ist. Bei dieser rein ästhetischen Wirkung bleibt sie stehen. Die Wirkung der echten religiösen Kunst jedoch ist derart, daß die durch die Macht der Formen erweckten Unendlichkeitsgefühle zur befreienden Anschauung der Geisteswelt weitertreiben, die der Künstler schon vor der ästhetischen Gestaltung als mythische Wirklichkeit empfangen hatte, die er also nicht erst im Phantasieschaffen aus dem Nirwana der Gefühle zum Dasein berief.

Kunst an sich ist reine Form und als solche „schöpferische Anwendung makro- und mikrokosmischer Grundverhältnisse" (Hartlaub), durch die die Gefühle, die zur Gestaltung drängen, entstofflicht, ihrer faktischen Einmaligkeit entkleidet, aber in ihrem Gehalt bewahrt, ja zu ihrer Bedeutung erst befreit werden. Niemals aber vermag das künstlerische Schaffen die Bedeutung aus sich hervorzubringen.

Von „ästhetischer Weltanschauung" kann deshalb nur in dem Sinne geredet werden, daß eine schon anderweitig gegebene, lebendige Weltanschauung erst in der vollkommenen Gestaltung durch die Kunst zur höchsten Durchsichtigkeit und Freiheit zu gelangen vermag. So ergreifend für den heutigen Menschen das Erlebnis etwa der Gotik ist als der Erfüllung höchsten ästhetischen Strebens — indem hier der ganze Lebensinhalt des mittelalterlichen Menschen, nämlich die wesentlich naiv erfaßte Religion der katholischen Kirche, als universaler symbolischer Kosmos künstlerisch wiedergeboren wurde —, so wenig vermag die Gotik ihm von letzter Bedeutung zu sein. Denn die starke Gefühlsergriffenheit allein, in der das Verhältnis des germanischen Menschen zum Mysterium wesentlich beschlossen war und in der er sich den katholischen Mythos zueignete, vermag dem künstlerischen Schaffen nicht Genüge zu tun, wenn über der Erlebnis-Intensität eine geistige Rangordnung der Erlebnis-Art und der Erlebnis-Bedeutung steht. Es können aus dem bloßen Gefühls-Überschwang wohl solche künstlerisch vollkommenen Gebilde wie der gotische Dom hervorgehen, in dem das fast Unmögliche geleistet ist: die starre Begriffswelt der Scholastik zur Freiheit der reinen Form zu erlösen. Aber in diesem „Musizieren mit Begriffen" wirkt sich keine erlebte reale Geisteswelt aus: germanische Phantasie erfüllt sich hier als Selbstzweck. Wer jedoch über der natürlichen Welt der Seele und neben und über der kunstschaffenden Kraft des Menschen eine Welt des Geistes wirklich weiß, die im frühen Stadium der Mythen-Schöpfung als Jenseits ins Leben

hereinragt und im nachwissenschaftlichen Stadium als inkarnierter Logos die höchste Stufe ihrer Weltwerdung erreicht, dem kann der Schwerpunkt der Kunst nicht mehr nur in der Erfüllung ihres Formtriebes liegen; der wird ihre Werke — unbeschadet ihrer ästhetischen Werte — von einem Standpunkt aus betrachten müssen, von dem aus zugleich ihre Bedeutung für die letzte und höchste Orientierung der Menschheit sichtbar wird. Von hier aus werden ihm der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald oder die Matthäus-Passion des Johann Sebastian Bach, als Werke, in denen sich die ganze Tiefe des christlichen Mysteriums in gesteigertstem künstlerischen Ausdruck enthüllt, weit mehr bedeuten als selbst das Gesamtkunstwerk des gotischen Domes.

Kehren wir zurück zur Gegenwartserscheinung des Symbolismus, so folgt aus diesen Betrachtungen für seine Beurteilung, daß, angesichts seiner religiösen Sterilität, er als Gesamtbewegung für unsere empordrängende Zeit auch dann erledigt ist, wenn sich in ihm unsere stärksten dichterischen Persönlichkeiten ausgesprochen haben. Ein Stefan George, ein Mombert, Dauthendey, Rilke, Walt Whitman gingen von dieser Gefühlsmystik aus. Gerade die innere Grenzenlosigkeit und Voraussetzungslosigkeit des Gefühls, auf der diese Kunst basiert, gab dem Formwillen ungeahnte Möglichkeiten des Ausdrucks: die Phantasie, unbeschwert durch die verheerende Bindung an die Wirklichkeitsgesetze, konnte sich hier ungehemmt auswirken. Ein Werk wie Momberts „Schöpfung" — es allein von seinen Werken sei in diesem Zusammen-

hang angeführt, weil er in ihm noch auf dem Boden dieser Mystik steht — bedeutet vielleicht die stärkste Entfaltung der bildschöpferischen Freiheit und Ausdrucksfähigkeit, zu der sich im Bereich der deutschen Dichtung die Phantasie seit dem Mittelalter entbunden hat. Kündet so Mombert als Künstler die Selbstherrlichkeit der Phantasie, die, unerschöpflich in ihrer visionären Kraft, seine Gefühle in immer neuen, gewaltig in die Stimmung hineinreißenden Bildern variiert, so wirkt sich in Stefan Georges Dichtung ein Wille zur straffen Form aus, der vom Gestalteten ausgeht und in strenger Objektauswahl und Stilisierung den Gebilden der Erscheinungs-Welt dadurch eine symbolische Bedeutsamkeit zu verleihen sucht, daß er sein mystisches Allgefühl ihrem realen Sinne vermählt. Den Vorwurf des Artistentums, der gegen die Richtung Georges erhoben wird, kann der Hinweis auf die symbolische Hintergründigkeit nicht entkräften: denn wirkliche Bedeutung erhält das Geformte durch solche Gefühlsumwobenheit nicht, solange die Gefühle nicht selbst auf bestimmte geistige Schauungen zurückgehen, denen die Gleichnisse zu schaffen es den künstlerischen Willen drängt.

Von allen diesen Künstlern hat nur Mombert diese Gefühlsmystik überwunden: von seinem gewaltigsten Werk, der Äon-Trilogie, aus erweist sie sich als echte Mystik; ihr künstlerischer Ausdruck, die „Schöpfung", ist somit Vorstufe der Mythos-Konzeption, mit der, als der größten eine, Mombert begnadet wurde. Der Äon-Mythos, an sich schon ein gewaltiges Geschenk des Geistes an die

Menschheit, hat in Mombert zu dem sprach- und bildgewaltigsten künstlerischen Ausdruck weitergetrieben, zu dem eine ursprüngliche Weltanschauung in deutscher Sprache je gelangt ist. Von Mombert und seinem Äon-Drama wird noch zu sprechen sein.

12

Dem Symbolismus folgte der Expressionismus als zweite Bewegung, die das künstlerische Schaffen bewußt wieder seiner höchsten Aufgabe zuführen wollte: gestaltetes Bekenntnis, Ausdruck einer geistigen Weltanschauung zu sein. In ihm wirkt sich ein doppeltes Streben aus: als religiöse Bewegung treibt er vom Wissen, von der empirischen Erfahrung mit ihrer seelischen Verarmung fort den Bergen und Abgründen des Metaphysischen und Transzendenten zu; als künstlerische Bewegung ringt er, in polemisch scharfer Abkehr von der Oberfläche und den äußeren Formen der Dinge und von jeder traditionellen Schönheit, um einen neuen Ausdrucksstil für den werdenden Geist. Nicht mehr ästhetische Freude am Spiel des schönen Scheins ist sein Ziel, sondern Gestaltwerdung des geistigen Inhalts, Veranschaulichung religiöser Welterkenntnis. In ihrer Vermittlung will der Expressionismus die Aufgabe des Mysteriums übernehmen, will er letztlich Religion sein.

Der Transzendentalismus, als der das neue Weltgefühl in die Erscheinung tritt, beruft sich jedoch nicht auf einen neuen religiösen Offenbarungsinhalt, sondern auf die philosophische Lehre Henry Bergsons und die neue

Gnosis Rudolf Steiners, die in der Intuition eine latente Geisteskraft des Menschen verkünden, die an die Stelle der religiösen Offenbarung zu treten berufen sei. In der Kraft der Intuition, des schauenden Bewußtseins, soll der Mensch befähigt sein, den Verstand und seine Scheinerkenntnis zu überwinden und unmittelbar zum geistigen Sein der Dinge vorzudringen.

Aufgabe der Kunst soll es von hier aus sein, mittels der Phantasie der Fülle der zeitlosen Gesichte, die sie diesen intuitiven Schauungen verdanken wird, ihren unmittelbaren bildhaften Ausdruck zu verleihen. Doch ging man auch in der Formgestaltung von einer ganz neuen Auffassung des Ästhetischen und einer neuen Wertung seiner Elemente aus. Wie in der Malerei, gegen die traditionelle Schönheit, Gotik und Barock als die Stile des unmittelbaren Ausdrucks gepriesen wurden, wie man sogar in den Primitivismus flüchtete, weil er dem Wissen, dem Feind der Intuition, fernsteht, so zeigt sich auch in der Dichtung der Zug, von der schönen Wirklichkeit weg zur gefühlsmäßigen Abstraktion. In der dramatischen Dichtung wird alle klassische Schematik, alles neuromantische Pathos, der stoffliche Zwang der Fabel, alle durchs praktische Leben bedingte Handlungsverknüpfung verworfen, endlich und vor allem jeder mit empirischer Beobachtungskunst verbundenen Psychologie, wie sie die ganze neuere Dramatik beherrscht, der Krieg erklärt. Alle bisher übliche Menschengestaltung wird demgemäß als Abklatsch der äußeren Wirklichkeit geächtet. Bei der Menschengestaltung soll es allein auf die Seele, auf ihren

unmittelbaren Ausbruch ankommen. Was bedeutet da noch der übliche Charakter, das Resultat verstandesmäßiger Beobachtung und moralischer Verpolizeilichung?
Da aber die Schauungen der Intuition, von denen gerade man die Wiedergeburt der Kunst erwartete, ausblieben*, so konnte man zunächst nichts anderes tun, als sich von allen falschen Voraussetzungen, dem bisherigen „Richtigsehen", willentlich zu entblößen, um des irrealen Lebens in liebender Verschmelzung wieder unmittelbar habhaft zu werden. Es sollte hier gelten, was W. Schürmeyer dem Kunstbetrachter sagt: „Wer dem Künstler folgen will in sein Wunderland, der muß seinen geistigen Besitz von sich werfen, damit er wieder frei werde und zurückkehre in den Zustand geistiger Armut ... und er wird gleich dem Künstler die Einheit der Verschmelzung von Subjekt und Objekt erleben, in der der Mystiker und Brahmane die Einheit der Gottheit fühlen" (Das Kunstblatt, 1918). Der Zustand geistiger Armut ist, als Übergangsstadium zur Fülle der Gnade des Geistes, eine Tatsache religiöser Mystik. Aber wie soll der Expressionist, der Erbe des wissenschaftlichen Menschen, sich mit seinen Ich-Kräften aus dem Sumpfe, in dem er steckt, retten können? Man weiß alles, man ahnt alles, und im Wissen wähnt man das, was not tut, mit bewußtem Willen erzwingen zu können? Darin liegt die tödliche Schwäche des Expressionismus beschlossen, daß sein religiöses und künstlerisches

* Es ist verschwindend wenig, was in der expressionistischen Kunst auf echter Intuition beruht. Stärkste Ansätze zu einer wirklich religiösen Kunst geben die letzten graphischen Werke des leider zu früh gestorbenen Karl Thylmann; auch das Schaffen E. Dülbergs und Karl Caspars sei hier genannt.

Streben getragen ist von dem Willen, durch Negation des Wissens, durch Subtraktion im Erlebnis, das zu erlangen, was andere Geschlechter primär unter dem Andrang innerer Wirklichkeit hatten; daß man vermeint, das mystische Erlebnis lediglich durch Zerstören des einen Elementes in der konkreten Verbindung der Wirklichkeit zu finden: durch Flucht vor ihm in ein atavistisches Stadium, in das Chaos des bloßen Gefühls. Es ist der Weg des Orientalen, der nicht in der Entrückung des Schauens, sondern in der Ekstase des Willens die Seligkeit sucht. Das Wissen wird hier nicht — wie es doch sein müßte — aufgehoben, indem die neue Wirklichkeit mit ursprünglicher Gewalt den Menschen ergreift und das Wissen in sich auflebt, sondern man will Ruhe haben vor ihm und sieht weg von ihm, verschweigt es. Als ob deshalb, weil sich die mystische Berührung mit dem Urprinzip im Gefühle vollzieht, der Mensch durch methodische Entleerung von seinem objektiven Inhalt es dahin bringen könnte, daß das bloße Gefühl übrigbliebe und die mystische Berührung sich nun von selbst einstellen müßte. Der Expressionist kann nicht abwarten, bis das neue Lebensgefühl aus sich heraus zur Reife drängt und die geistige Erkenntnis ihm als Frucht geschenkt wird. Er will sie sich erzwingen, indem er sich selbstquälerisch in das Rauschstadium der Gefühlsekstase hineinhetzt, in dem die subjektiven Elemente seiner Wirklichkeit losgerissen durcheinandertaumeln. Was eigentlich intensive Beziehung zwischen Subjekt und Objekt ist, wird methodisch nach Fakir-Art zerrissen und nur noch die Extension der subjektiven Erlebnis-

möglichkeit gelten lassen. Die subjektive Souveränität des Expressionismus besteht aber nur durch den versteckten Besitz der objektiven Welt, die verschwiegen wird, während der gotische Mensch diese Subjektivität ursprünglich, als Überschwang des Gefühls, in dem alle übrigen Kräfte aufgesaugt waren, hatte.

Während die neuzeitliche Kunst, die der Expressionist verwirft, doch noch aus einer Ergriffenheit vor den Objekten hervorging — wenn auch nur vor den Objekten der gewöhnlichen Erfahrungs-Wirklichkeit —, die sie in der Formung von ihrer Zufälligkeit erlöst, liegt dem expressionistischen Schaffen in den meisten Fällen überhaupt keine Vermählung von Objekt und Subjekt zugrunde, sondern nur die Abstraktion des Gefühlsmäßigen aus dem Erlebnis. Ihr künstlerischer Ausdruck kann jedoch nicht für sich allein bestehen, weil er sich auf die vielen Erscheinungen bezieht, aus denen die symbolisierten Gefühle abstrahiert worden sind. Auch die expressionistische Form ist so folgerichtig das Resultat der Subtraktion im Erlebnis. Während die echte religiöse Kunst im Beschauer die Andacht zum Bilde, in dem der Glaubensinhalt anschaubar wird, erweckt, wirkt die Formgestaltung des Expressionisten leicht so, daß die Beziehung nicht vom Beschauer zum Bild, vom Hörer zur geistigen Wortgestalt, sondern zur Künstlerpsyche und zum Künstlertemperament fortschreitet. Anstatt das künstlerische Erlebnis an die schauende Erkenntnis der größten menschheitlichen Wahrheit anzuknüpfen, dadurch seine Kunst wahr und verbindlich zu machen und sie ins Religiöse zu steigern, gibt der Expressio-

nist im künstlerischen Ausdruck eine völlig individuelle Symbolik, die wie beim Symbolisten Gefahr läuft, nur mit Hilfe der Phantasie zur Bedeutung aufgebauschte Gefühle zu geben. So ist Kunst nicht Befreiung, Aufhellung der Wahrheit, sondern Schein-Symbolik wogender Gefühle, Umschaltung dieser unfaßbaren und anschauungsleeren Gefühle in unmittelbaren Ausdruck, wie in der elementaren Musik, der „Urgefühlssprache". (Der höchsten Musik liegt stets eine geistige Bindung in einem anschaubaren Mythos zugrunde. Beethoven ist Tondichter.) Man sehe sich unter diesem Gesichtswinkel die farbigen oder tonisch abgestuften oder linearen Rhythmen Kandinskys an. Hier gibt es keine Brücke zum Beschauer durch ein gemeinsames Objekt, durch ein vorausgehendes dichterisches Bild, hier ist die Phantasie völlig subjektiviert, den wogenden individuellen Stimmungen und Strebungen untergeordnet.
Noch deutlicher wird dies an der expressionistischen Dramatik. Man ging auch hier nicht von einer Wiedergeburt des Dramas aus dem Geiste eines neuen Mythos aus, sondern von den Grundlagen des alten Dramas, an denen man Kritik übte. Hier führte die Subtraktion des Gegenständlichen zur Auflösung der dramaturgischen Baupläne, zur Zerreißung der Handlung in kinohaft hintereinanderher gehetzte Szenen, die auch im Unendlichen sich nicht zur Einheit verbinden. Der seelisch schlechthin gegebene Typus hängt, da er durch Abstraktion gewonnen ist, im luftleeren Raum. Eine lebendige Entwicklung ist nicht möglich, das szenische Geschehen, das der Dichter dazu gibt, wirkt als Staffage, es ist nicht organisch not-

wendig und hat nicht die Rechtfertigung im Symbolischen. Wir erhalten nichts weiter als die diskreten Momente der Seele, nachdem ihnen das sie zur Einheit verbindende konkrete Geschehen, das Beziehungshafte zwischen ihnen, entzogen worden ist. So bleibt das Auf und Ab diskreter lyrischer Bekenntnisse — oft sehr fein in der neuen Durchglühung der Sprache — oder monologischer Selbstbetrachtungen; oder aber die ihrer ursprünglichen Verkörperung entzogenen Ideen werden in allegorisch etikettierte Figuren hineingesteckt, die als Ideenträger gegeneinander ideologisch agieren.

Der Typus ist hier mißverstanden: der echte Typus — ein Goethe, ein Hölderlin — ist lebendige Gestalt, die sich in der Reinheit ihrer sich organisch auswirkenden Idee vollendet; die primär beherrscht ist von den geistigen Gewalten, und in der alles Peripherische zur geistigen Notwendigkeit erhoben ist: so ist Typus nicht ein denkerisch anerzogenes Zivilisationsprodukt wie der Charakter, sondern Gestaltwerdung göttlicher Idee. Damit aber, daß man die Einheit der vom Geist durchglühten sinnlich-seelischen Gestalt zerstörte, ihr das Blut abzapfte, erhielt man nicht den Typus, sondern einen philosophischen Homunkulus.

Auch die Theosophie, die geistige Nährmutter des Expressionismus, unterliegt denselben Gefahren wie ihr künstlerischer Appendix. Denn so richtig erfaßt ihr Ziel ist: das neue Erlebnis des Übersinnlichen in seiner metaphysischen Schaubarkeit — in allen mythischen Religionen im Bildsymbol gegenwärtig, in der Religion der

geistigen Persönlichkeit als höchste Stufe menschlichen Daseins, als „Reich Gottes", verkündet und dargelebt — so verfänglich und irreführend ist der Weg, den sie einschlägt, um zu diesem Ziel zu gelangen: die Methode der orientalischen Willensaszese, die vom Ich aus durch Exerzitien erreichen will, was nur als freies Geschenk der Geistesmacht und als Ergebnis des konkreten, schicksalsmäßig gelebten Lebens ins menschliche Dasein tritt. Niemals aber läßt sich dieser Durchbruch des Menschen zur schauenden Geistigkeit vom Ich aus, das dem Geist untergeordnet ist, durch ein bestimmtes Verhalten erzwingen. Immer strahlt diese Kraft der geistigen Hellsicht, in der sich bestimmte Bezirke der Welt und des Lebens in ihrer „Wahrheit" offenbaren, nur für Momente als Gnade in den Menschen ein. Diese Momente können sich öfters wiederholen, ihre Kraft kann so stark sein, daß sie auch den Menschen in den Zeiten der Ebbe erhält und sein Leben der oberen Grenze seiner Existenz naherückt. Immer aber ist dies entrückte Schauen als Geisteskraft ein Geschenk des Lebens, wie es Luther im Zentrum seiner Frohbotschaft kündet. In dem Glauben an ein Seligwerden durch ein Tun jedoch kündet sich der Orient an mit seiner Überschätzung des Willens, seiner orgiastischen Lebenssteigerung oder Lebensverneinung. Es sind der Anzeichen genug, daß die Erkenntnisse höherer Welten, als deren Epopten sich die Theosophen ausgeben, nichts weiter als Halluzinationen sind, wie sie die Erfahrung der Jahrtausende aus methodischen Willensübungen und Beeinflussungen kennt. „Jede Produktivität höchster Art ... steht in niemandes Gewalt

und ist über alle irdische Macht erhaben. — In solchen Fällen ist der Mensch oftmals als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein würdig befundenes Gefäß zur Aufnahme eines göttlichen Einflusses."
Auch Goethe, der neuerdings gern von Theosophen als Kronzeuge herangezogen wird, hat die Schauenskraft seines späteren Alters empfangen als freies Geschenk seines religiös gelebten Daseins, nicht als Ergebnis bestimmter Übungen, und er ist nicht durch Negation des sinnlich Gegebenen, sondern durch Treue und ehrfürchtige Grundhaltung gegenüber seinem Schicksal in die Tiefe der Wirklichkeit eingedrungen, immer am Leitseil der inneren und äußeren Phänomene, in heiliger Achtung vor den Grenzen menschlicher Existenz.
Was bis heute an Bedeutsamem aus dem Expressionismus hervorgegangen ist, das ist neben der sehr eindringlichen und sicheren geistigen Problemstellung eine Vermehrung der künstlerischen Ausdrucksmittel für das Gebiet des rein Seelischen, wie wir es auch schon als Ergebnis des Symbolismus feststellten. Eine neue Kraft der Sprache, der Farbe und Zeichnung tut sich kund, das Ahnende, Geheimnisvolle der Seele auszudrücken, in einem Rhythmus, der neu und ursprünglich ist. Es sei hier nur an die Gedichte Else Lasker-Schülers, an die Tierbilder Franz Marcs, an die Dramen Sorges erinnert. Mehr zu geben war dieser Bewegung, da sie über das Sehnsuchtsgebet um die Erlösung von den gefühllosen Fluten des Empirismus noch nicht hinausgekommen ist, bis heute versagt.

Es wäre jetzt an der Zeit, von Momberts Äon-Mythos zu sprechen. Denn in ihm ward Erfüllung, was als Sehnsucht und Ahnung in der neuen Menschheit treibt: dem tausendfältigen Ruf nach dem Mysterium ward hier die erste erlösende Antwort. Doch ist unserm durch jahrhundertelange Gewöhnung depotenzierten Ohr und Auge die Stimme und Gestalt, die antwortend am Horizont unseres Blickfeldes erscheint, so unfaßlich fremd und paradox, daß wir uns nur schrittweise und im zähen Ringen mit eingewurzelten Irrtümern in die Ätherwelt der Mombertschen Mythendichtung durcharbeiten können. Wir müssen uns freimachen von dem Einfluß Wagners, der durch die starke Wirkung seiner romantischen, pseudomythischen Ideen-Masken unsere Auffassung vom Mythos und seinem Ausdrucksstil in die Irre geführt hat, und müssen uns an der Gestalt Beethovens von neuem orientieren. Erst dann, wenn wir für den Ausdrucksstil Momberts empfänglich geworden sind, werden wir uns auch seinem Mythos nähern können.

Wenn Schopenhauer der Dichtung die Aufgabe zuweist, die Ideen zu veranschaulichen in dem Material der Begriffe, so schwebt ihm vor allem der Geistestypus Goethes vor. In der Idee offenbart sich das Wesen, das Ding an sich, in der dichterischen Konzeption tritt die Idee, vermittelt durch die Erkenntnis der Relationen der Dinge, als ihr objektiver Charakter in das Bewußtsein ein. Die Idee ist nicht das Ding an sich, sondern nur

seine Offenbarung, die Dichtung ist nicht Idee, sondern nur Versichtbarung der Idee im Material der Begriffe, in den Elementen der Erscheinungswelt. „Idee" ist demnach dasselbe, was Goethe unter „Urphänomen" versteht.

Als erste Bedingung für den Eintritt der Idee in unser Bewußtsein jedoch erkannten wir an Goethe die Entfaltung eines höheren Erkenntnisvermögens über dem praktischen Verstand: der Intuition. Schopenhauer meint dasselbe, wenn er von einer „starken Erregung der anschauenden Gehirntätigkeit ohne alle Erregung der Neigungen oder Affekte", von einem „temporären Überwiegen des Intellektes über den Willen" spricht. Wir erkannten aber als Voraussetzung der intuitiven Erkenntnis, der Ideenschau, eine unmittelbare mystische Berührung des Menschen mit einem geistigen Urprinzip, in dessen geahnter oder erkannter Wirksamkeit diese intuitive Fähigkeit erst erwacht. Nach Schopenhauer würden wir die Idee nicht verstehen, „wenn uns nicht das innere Wesen der Dinge, wenigstens undeutlich und im Gefühl, anderweitig bekannt wäre..." Diese mystische Berührung des Menschen mit dem Urprinzip kann sich nun zu einem nach innen gekehrten Bewußtsein entfalten, das die Fähigkeit erhält, nach innen so hell zu sehen wie das anschauende Erkennen beim Erfassen der Ideen nach außen. „Je mehr nun die eine Seite des gesamten Bewußtseins hervortritt, desto mehr weicht die andere zurück" (Schopenhauer). Wir haben diese beiden Arten der geistigen Schauung als typische unterschieden und die Fähigkeit der inneren Hellsicht dem

visionären, die der Ideenschau dem intuitiven Typus zugesprochen.

Auch bei einem ausgeprägt intuitiven Künstler, wie Goethe es war, muß die visionäre Fähigkeit wenigstens bis zur Höhe des mystischen Glaubens an eine alles durchdringende Geistesmacht vorhanden sein, weil sonst der Mensch nicht fähig wäre, sich dem inneren Wesen der Dinge außer sich zu nähern. Der intuitive Mensch betrachtet nach Goethe „alles, was sich den Sinnen darbietet, als eine Vermummung, wohinter ein höheres geistiges Leben sich schalkhaft-eigensinnig versteckt . . ." In der primären mystischen Erhellung empfing Goethe seinen geistigen Habitus, sein Ethos: die religiöse Ehrfurcht als den Grundzug seiner Persönlichkeit. Goethe war, wie wir gesehen haben, sich der Grenzen seines Schauens bewußt: er hielt streng den Weg durch das Individuelle, durch das Gestaltete und die Sinne ein, er lehnte es ebenso entschieden ab, das Wesen der Dinge in den Ideen, Urphänomenen, unmittelbar erfassen zu können: „Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direkt erkennen. Wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen." Und auch seine Kunst, als Kundgebung der vom täuschenden Schein verhüllten Idee, wirkte sich in den Medien der Erscheinungswirklichkeit, durch die Begriffswelt hindurch, aus. So standen seine Dichtungen — mit Ausnahme des zweiten „Faust" — ihrem Wesen nach dem Mythos fern; denn Mythos ist selbst unmittelbare Idee, nicht Kundgebung von Ideen; Inkarnation des Göttlichen, nicht Kunde von

dieser Inkarnation. Wenn wir dennoch bei Goethe von seinem Mythos sprachen, so sahen wir seine Entfaltung anderswo als in den dichterischen Werken.

Erlangt das nach innen gekehrte Bewußtsein die Fähigkeit, nach innen so hell zu sehen, wie das anschauende Bewußtsein es beim Erfassen der Ideen nach außen vermag, so entsteht das visionäre Hellsehen, in dem sich das Wesen der Dinge dem Menschen unmittelbar offenbart. Richard Wagner spricht von „Hellsichtigkeit des tiefsten Welttraums". Die mystische Ekstase, in der dem seiner Erscheinungswelt entrückten Menschen das Absolute als dunkles Gefühl gegenwärtig wird, ist die erste Stufe zu diesem überindividuellen Schauen. Karl Thylmann versinnbildlicht diesen Vorgang der Entrückung in seinem Gedicht „Ewige Antwort":

„Tonwellen fangen lösend an zu schwingen.
Nichts rettet sich vor solchem Sphärensingen.
Der Dom schmilzt — alles nur ein gläsern Meer.
Vollkommenes Schweigen lauscht. Nun redet ER."

In dem mystischen Urerlebnis erfaßt der Mensch, zunächst noch undifferenziert und allgemein, das Ein und All der Welt und seines Ich. Von dieser Macht, die gestaltlose Gestalt, bildloses Bild ist (Laotses „Tao", Jesu „Vater", Momberts „Heimat"), vermag nur die Musik als Urgefühlssprache zu künden. Denn sie ist unmittelbarer Gefühlsausdruck schlechthin, und deshalb kann sie allein das zunächst als unartikuliertes Gefühl aufsteigende Absolute ausdrücken. Das Gefühl als solches ist „Erscheinung" und demgemäß Musik als solche Erscheinungs-Ausdruck.

Da aber das Absolute zunächst unmittelbar in das Gefühl eingeht und dieses in seine Sphäre erhebt, vermag auch die Musik als Gefühlsausdruck unmittelbare Künderin des Ewigen zu werden. „Musik belebt den allerallgemeinsten Begriff des an sich dunklen Gefühls in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit" (Richard Wagner). Nicht aber ist, wie Schopenhauer meint, das reine Element der Musik an sich schon Idee der Welt und unmittelbare Offenbarung des geistigen Wesens. So ruft auch Mombert-Äon in der Überwältigung des Allgefühls nach der Musik als seinem Ausdrucksorgan: „Reicht mir die Harfe! Das Tief-Ewige umschauert mich... Es dringt ein Glanz herein in meine Nacht" (Denker). Und in der Äon-Trilogie ist es der Trompetenton, nach dem Äon in der höchsten Gefühlsekstase verlangt.

Das im mystischen Gefühlserlebnis gestaltlos gegenwärtige Urprinzip offenbart sich aber dem nach innen hellsichtig gewordenen Bewußtsein in Gedanken-Bildern, die mit den Bildvorstellungen des gebundenen menschlichen Denkens und Sehens nichts gemein haben: Das ist die Geburt des Logos im Menschen, der Urgedanken Gottes, wie wir sie auf Michelangelos „Schöpfung" aus den Gewandfalten Gott-Vaters herausschweben sehen. Hervorgetrieben von einem überindividuellen Ethos, werden diese Gedankenbilder bei völlig ausgeschalteten Ichkräften empfangen, und ebenso steht die menschliche Phantasie außerhalb dieses Vorganges. Diese Urbilder erzwingen sich ihren unmittelbaren Ausdruck im Mythos, und auch

dieser geht, obwohl er die Züge der Phantasie tragen wird, nicht aus den Antriebswallungen selbstherrlicher menschlicher Bildkraft hervor, sondern aus dem Gestaltungsdrang des Logos; der Mythos ist seine Inkarnation. Im zweiten Äon-Drama erhebt sich, gelockt durch den Ton einer unsichtbaren Flöte, die Logos-Gestalt vom Lager der Ur-Frühe:

Logos: „Logos bin ich, der sich danach sehnt,
hervorzutreten mit weit offenen Schwingen;
sein Antlitz göttlich zu erhellen;
in einen Himmel sein Haupt zu legen;
Sonnen zu erwecken und Gestirne.
Lauschend, wann eine Flöte tönt —
mich zur Tat ruft — zu der seligsten:
steh' ich Träumender — steh' ich hoffend Werdender."

Und darauf zu den beiden mythischen Gestalten Äon und Tiona:

„Ihr beide seid das Immer-zu-Gebärende.
Seid das Selige, das aus mir Geist
ewig neu sich ausgestaltet.
Erscheinung!"

Der Mythos kann geboren sein in Tongestalt, er kann aber auch empfangen sein in der Wortgestalt. Auch das Wort vermag, wie wir gegen Schopenhauer und Wagner nachweisen werden, das Geistige zu sein, ja es ist von Anbeginn an Geistleib, Mythos, gewesen und nicht Begriff wie in späteren Zeiten. Der Logos kann schließlich in der Menschwerdung als seinen höchsten mythischen Ausdruck die Gestalt des Gottmenschen schaffen.

In seiner unmittelbaren Auswirkung im Menschen führt der Mythos zu einer Erweiterung der inneren Schau-

ungen; ihr sinnbildlicher Ausdruck ist das Mysterium. Der in Wort- oder Tongestalt empfangene Mythos wirkt sich demgemäß im visionären Künstler so aus, daß seine ganze Erfahrungswelt, vom Lichtkreis der inneren Erhellung berührt, in die Mythenwelt eingeht und in schöpferischer Alchymie hier zu neuen Gestalten und Bewegungen umkristalliſiert. Dieser Vorgang der mythischen Erhellung des ganzen Universums kulminiert in der gnostischen Ekstase, dem höchsten Erkenntnis-Erlebnis. Dieser ekstatische Zustand hat ergreifenden Ausdruck gefunden in einer Szene des ersten Äon-Dramas. Nachdem die Gestalt des Geistfernsten, die als unerkennbarer Rest der Wirklichkeit dem Äon-Geist widerstand, seufzend in die Tiefe gesunken ist, erhebt sich Äon:

Äon: „Geheimnis!

Meine Hand greift in die Welt-Tiefe nach der versunkenen
hebt sie herauf und hält sie über mein Haupt. [Sonne;
Ungeheuer steilt mein Arm an mir vorüber:
er reicht hinauf bis an meinen letzten, fernsten Gedanken.

In Welten setzte er die Sonne:
fern über mich.
Dort lächelt sie in Schönheit.
Sie flimmert, winkt mir zu —: blaß im Unendlichen —
Fernster Gedanken-Stern.
— Mein Haupt ruht im Nacken —
— Meine Augen: offene Glanz-Brunnen —

(entrückt:)

Äon singt helle Worte —:
Äon beginnt dem Sterne zuzuschweben —:
Sich zuzuschweben —:

Hinein in Geistes geahnte Lichträume —:
In seiner Hand, voran strahlt die Lanze —:
die Äther-Teilerin.
Die Geisterwelt-Durcheilerin.

Hier nun setzt die schöpferische Bildkraft ein, die jetzt im Künstler zu ihrer wahren geistigen Aufgabe entbunden wird: dem werdenden geistigen Kosmos, mit dessen Urbildern der Mythos sie begnadete, Gesetz und Maß zu leihen. So steigt Kunst endlich zu ihrem höchsten Ziel empor: zum Mysterium als dem sichtbaren Ausdruck der geistigen Wirklichkeit in symbolischer Gestalt und symbolischem Vorgang.

Suchen wir nach dem Prototyp des Mythikers, der seine Visionen in Tongestalt empfangen hat, so steigt Beethoven vor uns auf. In ihm zum erstenmal, seitdem die europäischen Völker ihre mythenbildende Unschuld verloren haben, wurde ein neuer Mythos geboren: der Heldenmythos des geistigen Menschen.

Zwar war Mythos in der „Tonweltschau" auch vor ihm erlebt und gestaltet worden, in der Frühzeit der Musik von Palestrina, dann vor allem von Johann Sebastian Bach. Es waren jedoch die Gestalten des mittelalterlich-kirchlichen Mythos, die hier im Verwandlungsbereich des Gefühls in die Tonwelt eingingen und damit die Ausdrucksfähigkeit der Musik dem Geistigen dienstbar machten. Wir können in Palestrinas Tongestalten, als treuesten Abbildern der geistigen Traumbildwelt, den Mythos noch fast rein erfahren. Die mythischen Gestalten stellen sich in harmonischen Akkordfolgen dar, die, jenseits

von Raum und Zeit, sich noch nicht in den Rhythmus-Gesetzen der selbstherrlichen musikalischen Phantasie bewegen, in denen der Mythos sich später zum künstlerischen Kosmos entfaltete und ausgestaltete. Die schöpferische Phantasie ist hier noch gebunden und zurückgedrängt in der unbedingten Hingabe an das Heilige, das dem Künstler als absolute Überwelt gegenübersteht. Die harmonischen Tonbilder Palestrinas in ihrer mythischen Reinheit sind nach einem Wort Richard Wagners „eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher mit so unsäglicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher als alles andere das innerste Wesen der Religion frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion zum Bewußtsein bringt".

Den Gegenpol zu Palestrina bildet Heinrich Schütz, der Gotiker der Musik. In seinen Oratorien und Symphoniae sacrae singt sich in den erdenklichsten Abstufungen musikalischer Ausdrucksfähigkeit die Seele des mittelalterlichen Menschen aus — die kindlich naive Seele, die das christliche Mysterium und seinen mythischen Gestaltenkreis als magische Wunderwelt ganz in das Gefühl aufgenommen hat und sich in ihren Gestalten und Vorgängen ausphantasiert.

Erst Johann Sebastian Bach erhebt die hier gewonnene dichterische Ausdrucksfähigkeit der Musik zum Organ des neu und ursprünglich erlebten christlichen Mythos und seines Wirkungsbereichs. Er erst gibt der Musik als schöpferischer Phantasiekunst durch ihre Bindung an die geistige Schauwelt den Charakter des Erhabenen, den Schopenhauer und Wagner ihr an sich schon zusprechen.

Wir wissen, daß in den Folgezeiten die Musik sich wie alle Kunst vom Mysterium löste. Entweder trieb sie als selbstherrliche reine Form ein prismatisches Spiel mit dem Effekt ihrer schönen Erscheinung — selbst Goethe kam nicht wesentlich über ein Verständnis der rein formalen Gesetze der Musik hinaus — oder sie erschöpfte sich in der rein künstlerischen Aufgabe, dem seelischen Inhalt schlechthin, ohne Rücksicht auf seine Bedeutung, seinen unmittelbaren befreiten Ausdruck zu geben, oder sie sank herab in das elementare Stadium des Orgiastischen, in dem die täuschende Erscheinung der Dinge nicht aufgehoben, sondern verstärkt ist. Dieser Abstieg zum Primitivismus ist heute auf seinem tiefsten Punkte angekommen, indem die Formen, die einstmals die schöpferische Bildkraft schuf, in technischer Steigerung zum gefügigen Werkzeug sinnlicher Bezauberung entwürdigt werden.
Aus dieser Entwicklung ragt Beethoven auf als seherische Gestalt, die als solche ihren geistigen Schwerpunkt nicht in ihrem Künstlertum, sondern in ihrem Prophetentum hatte, und der die Musik nur Ausdrucksorgan ihrer Geisteswelt war. Damit wurde Musik aber zu ihrer höchsten Aufgabe erhoben, zu ihrem wahrsten Wesen erlöst. Weil Beethoven mehr als nur Künstler war, deshalb konnte er den Zwang der Konvention belassen, war er frei von der Nötigung zu ihrem äußerlichen Umsturz, zu dem ihn doch der gewaltige Inhalt seiner Schauungen hätte treiben müssen. „In denselben Formen, in welchen die Musik sich nur noch als gefällige Kunst zeigen sollte, hatte er (Beethoven) die Wahrsagung der innersten Tonweltschau zu verkündigen.

So gleicht er zu jeder Zeit einem wahrhaft Besessenen; denn von ihm gilt, was Schopenhauer vom Musiker überhaupt sagt: Dieser spreche die höchste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht verstehe" (R. Wagner).

Wir haben in einem Brief der Bettina von Arnim an Goethe über Beethoven ein starkes Zeugnis seiner Selbstauffassung: „Sprechen Sie dem Goethe von mir, sagen Sie ihm, er solle meine Symphonien hören, da wird er mir recht geben, daß Musik der einzige, unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens ist, die wohl den Menschen umfaßt, daß er aber nicht sie zu fassen vermag. — Es gehört Rhythmus des Geistes dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu fassen, sie gibt Ahnung, Inspiration himmlischer Wissenschaften, und was der Geist sinnlich von ihr empfindet, das ist die Verkörperung geistiger Erkenntnis... Sich selbst ihren unerforschlichen Gesetzen unterwerfen, vermöge dieser Gesetze den eigenen Geist lenken und bändigen, daß er ihre Offenbarung ausströme, das ist das isolierende Prinzip der Kunst; von ihrer Offenbarung aufgelöst werden, das ist die Hingebung an das Göttliche, was in Ruhe seine Herrschaft an dem Rasen ungebändigter Kräfte übt und so der Phantasie die höchste Wirksamkeit verleihet. So vertritt die Kunst allemal die Gottheit, und das menschliche Verhältnis zu ihr ist Religion, was wir durch die Kunst erwerben, das ist von Gott, göttliche Eingebung, die den menschlichen Befähigungen ein Ziel steckt, was er erreicht." Und weiterhin: „... so ist jede echte Erzeugung der Kunst unabhängig, mächtiger als der

Künstler selbst und kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück und hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, daß sie Zeugnis gibt von der Vermittlung des Göttlichen in ihm."

Wir nannten den Mythos, mit dem Beethoven begnadet wurde, den Mythos des geistigen Menschen: es ist der Mythos der Logos-Inkarnation, der Mythos des zum geistigen Selbst erhöhten Ich-Menschen, des Gott-Menschen, dessen Erscheinung wir in Christus sehen. Ist in der Kindheit der Mythenbildung der Mensch nur ein Durchgangspunkt, durch den im unbewußten Akt der Begnadung der Mythos sich hinausgestaltet, um dann fremd und in unerreichbarer Höhe ihm gegenüber zu stehen, so erahnt der Mensch in der geistigen Wiedergeburt die aufsteigenden Bilder als sein fernes Selbst, das er noch nicht ist, das er aber wird. Der Ton oder das Wort, als welches die Gestalt ertönt, ist Ichbesinnung, Gewißheit einer fernen Bestimmung; von ihr überwältigt hebt des Künstlers Leben, Schmerz und Freude, Wohl und Wehe, mit zu tönen an und entfaltet sich, in den Lichtkreis der Ich-Erhellung einbezogen, zum symbolischen Schauspiel, zur göttlichen Tragikomödie, vergleichbar der heiligen Opferfeier des christlichen Mysteriums, als der zeitlos ewigen Wiederholung des Erlösungslebens des Gottmenschen. Und wie dort auf Golgatha Felsen bebten, Tote auferstanden und alle Kreatur einbezogen ward in das ewige Geschehen des Augenblicks, so tritt die ganze Welt der Erscheinung in diese Darstellung des Selbst ein, das Eins und All mit dieser Welt ist und alle ihre Gestaltungen

und Inhalte in sich faßt. Das ist Beethovens sympho-
nisches Drama. „So schreitet Musik vom Naturobjek-
tiven (das sie im griechischen Altertum ausdrückte) zum
menschlich Individualen fort und künftighin zum reinen
Selbst, das erst das wahrhaft Objektive ist, weil es dem
großen Gesetz nicht mehr folgt, sondern selbst das Gesetz
der Freiheit ist" (Wilhelm Petersen). Es ist das Leben,
das anklingt in den Worten des Greises (Gottes) in
Momberts „Denker": „Ich lege alle meine Macht und
alle meine Reiche in dein Haupt . . ." So wird der
Mensch Gottes „ersehnter Erbe und sein Vollender",
so wird er „Geist der Freiheit".
Für Beethoven lag der Schwerpunkt seiner Existenz ganz
in der geistigen Schauung selbst, als dessen Künder an die
Menschheit er sich auffaßte. Es lebte in ihm, über der
Leidenschaft des Künstlers, sich von der heiligen Not innerer
Ergriffenheit zu befreien, die Gewißheit der priesterlichen
Berufung. Sein symphonisches Drama ist, aus dem
Bewußtsein dieser Berufung, als Form der Ver-
kündigung an die Gemeinde konzipiert. Die Gemeinde
der Gläubigen war in der künstlerischen Konzeption des
symphonischen Dramas mit gegenwärtig; ja in der neun-
ten Symphonie tritt diese Gemeinde im traulichen
Klang des Chorgesangs in die heilige Feier wirkend ein und
erhebt damit das Mysterium, an dem sie bisher nur auf-
nehmend teilnahm, zum idealen Gottesdienst. Ana-
log dem Choral in der Passionsmusik Bachs läßt sich
vom Chorlied der neunten Symphonie sagen: „Die Stim-
men vereinigen sich um den Cantus firmus, wie die atmende

Welt um ein endlich geoffenbartes Dogma reinster Liebe"
(Wagner). Wie das dionysische Element des Tones, wi
die der menschlichen Gebärde und Bewegung entnom
menen Gesetze der rhythmischen Periode, wie jedes tech
nische Akzidenz der Musik in Beethovens Werk entma
terialisiert und wiedergeboren ward und im unmittelbaren
Erguß des Göttlichen zur höchsten Bedeutung aufstieg,
so wurde im Chor der neunten Symphonie die menschliche Stimme von der „Schuld der Erscheinung", von
ihrem Verhaftetsein in die Begriffs-Gedankenwelt, erlöst,
sie wurde unmittelbarer Ausdruck einer geistigen Welt
schlechthin. „Urbildliches will sich darstellen und benutzt
die Emotionen und Motive, die wie immer gearteten Unterlagen, von denen der Schaffende auszugehen
scheint, als Durchgang und Mittel zur Selbstdarstellung"
(Wilhelm Petersen). In den überindividuellen Prozeß
dieser Selbstdarstellung also hat Beethoven die Musik
hineingerissen und aus dem Geiste des Mythos wiedergeboren, so daß sie durch ihn zu ihrer höchsten Erfüllung
kam: das Geistlebendige mit objektiver Wirklichkeit im
Sinne von unmittelbaren Geisterscheinungen abzuspiegeln. In diesem Sinne schreibt Bettina von Arnim: „Vor
Dir kann ich's wohl bekennen, daß ich an einen göttlichen
Zauber glaube, der das Element der geistigen Natur ist,
diesen Zauber übt Beethoven in seiner Kunst; alles wessen
er Dich darüber belehren kann, ist reine Magie, jede Stellung ist Organisation einer höheren Existenz, und so fühlt
Beethoven sich auch als Begründer einer neuen
sinnlichen Basis im geistigen Leben ..."

Wenn Richard Wagner die große künstlerische Tat Beethovens darin sieht, daß er die konventionell gewordenen Formen der Musik wieder zu ihrer inneren Bedeutung erlöst hat, so geht er dabei von der Voraussetzung aus, daß die musikalische Form schon ihrem Ursprunge nach geistiger Art, Idee der Welt an sich, sei. Dieser idealischen Auffassung wurde im vorausgehenden entgegengehalten, daß dies nicht ohne weiteres zutrifft: daß der Schrei, der Klang zunächst dionysischer Gefühlsausdruck schlechthin ist und derart nicht dem Reich der Freiheit, sondern dem der Erscheinung angehört. Erst von der geistigen Kraft der Phantasie — im Stadium des Mythos vom Logos — als Ausdrucksmaterial ergriffen, werden die Töne von ihrem zeitlich-sinnlichen Charakter befreit und befähigt, einen geistigen Inhalt zu empfangen und ihn zu Gestalten eines geistigen Kosmos auszutragen. Die Welt der Töne aber verbindet sich im Bereiche der Phantasie mit den Gesetzen einer Rhythmik, die, ihrer Erscheinungsform nach, der anschaulichen plastischen Welt angehört, die aber, in die Phantasie aufgenommen und der Tonwelt geeint, die freie Ausdrucksfähigkeit für rein geistige Erlebnisse erhält. Ja, erst durch die Aufnahme des rhythmischen Elementes in die Phantasie gewinnt Musik, die bis dahin Harmonienfolge war, die Befähigung, die empfangenen Traumbilder als zugleich tönende und wirkend bewegte Gestalten auszudrücken und so „unsichtbare Geistesbühne" zu werden. Dergestalt ins Reich der Phantasie er-

hoben, vermag Musik zu ihrer höchsten und eigentlichsten Bestimmung aufzusteigen: die sinnliche Basis einer geistigen Welt zu werden, die als „Reich Gottes" in die Irdischkeit eingehen will.

Es erhebt sich die Frage, ob das in die Begriffswelt verhaftete Wort und die als Erscheinungswelt gegebene sichtbare Gestalt so entmaterialisiert werden können, daß sie, wie Ton und Rhythmus in der Melodie, unmittelbarer Ausdruck innerster Schauung, sinnliche Basis göttlicher Offenbarung sein können: ob der Wortdichter „den Mythos der Musik zur völligen Wortdeutlichkeit zu erheben und die verborgene Geistesbühne in sichtbare Gestalt zu erlösen" vermag (Richard Benz).

Schopenhauer und mit ihm Wagner glauben das Wort so stark mit dem Begriffe verwachsen, daß es als Wort nur mittelbar, durch Rhythmisierung der Wortfolge, Material der Dichtung werden und das Geistige veranschaulichen könne. Sie glauben dem Wort zwar seinen Begriffscharakter belassen zu müssen, aber durch die magisch-sinnliche Wirkung seiner Rhythmisierung den Hörer so von der Begriffswelt lösen zu können, daß nicht mehr die Begriffsbedeutung der Worte, sondern die ihnen untergeschobene geistige Bedeutung sich ihm mitteilt. Ja, Wagner geht noch einen Schritt weiter und spricht dem Worte sogar eine unmittelbare, dem Ton analoge, Ausdrucksfähigkeit zu — wenn es, wie in der neunten Symphonie oder der Missa solemnis, als Folie zur menschlichen Stimme, als menschliches Instrument behandelt, die Wortbedeutung also gänzlich ausgeschaltet

wird. Über diese Auffassung ist Wagner nicht hinausgekommen, und das Wort ist ihm in seinem Eigenwert nicht wie die Musik dichterische Sprache schlechthin geworden, sondern nur Unterlage zur Melodie.

Dagegen hält es Wagner im Hinblick auf Shakespeare für möglich, daß der visionäre Künstler, als nach innen hellsehender Somnambule, gewissermaßen bei wachem Gehirn seine Geistesträume fortsetzt und diese ihm dann aus dem Innern vor das Auge treten in sichtbaren Geistergestalten. „Der durch die innerste Traumwelt angeregte Zustand ist es, welcher als Depotenzierung des Gesichtes die Erscheinung der Geistergestalt ermöglicht." Demnach würde die sichtbare Gestaltenwelt, analog der rhythmischen Bewegung, in der schöpferischen Phantasie verwandelt und zur unmittelbaren Verkörperung der inneren Schauungen befähigt werden. Und Wagner glaubt, daß so, als bewegte Gestaltenfolge, als Handlung, das Drama das sichtbar gewordene Gegenbild der Musik sei, „wo denn das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören". Das Wort wäre dann nichts weiter als einerseits Agens der Handlung, andererseits Material für den Stimmgesang, also verbindendes Medium zwischen Musik und sichtbarer Gestalt. Und Wagner fordert, unter völliger Verkennung des inneren Charakters des Wortes, eine neue Kunstform, in welcher sich beide, die Melodieen-Welt Beethovens und die Geistergestalten-Welt Shakespeares, gemeinschaftlich „zu einem und demselben Wesen durchdringen, wenn wir den Musiker, indem

er in die Klangwelt hervortritt, zugleich in die Lichtwelt eintreten lassen". Das ist die Grundlage von Wagners Musikdrama.

Der tiefgreifende Irrtum dieser Auffassung liegt in einer völligen Verkennung des Wortwesens. Das Wort ist seinem Ursprung nach weder Begriffsausdruck noch auch (wie der Ton) Gefühlsklang schlechthin, es ist von Anbeginn an tönende Geistgestalt. Im Ton als der Urgefühlssprache wirksam hat der Geist die Tonelemente im Wort sich zur Gestalt geformt, als er sich aus dem dunklen Gefühl zur Klarheit der Geistesbilder erhob: das ist die Geburt des Wortes als Mythos. Darin liegt beschlossen, daß die Sprache von Anbeginn über dem Menschen steht, weil sie „bei Gott" ist und dem Menschen als Offenbarung geschenkt wurde, so daß, wie Fichte sagt, „weit mehr die Menschen von der Sprache gebildet werden, denn die Sprache von den Menschen". Das Wort ist aus der Tonwelt geboren durch die zeugende und sich inkarnierende Kraft des Logos, der in ihm, als „dem wahren gegenseitigen Durchströmungspunkt der Sinnenwelt und der des Geistes" (Fichte), Mythos wurde. Sein Eingang in die Welt der Begriffe, der Erscheinung, ist ein Hinabsteigen von seiner Höhe, ein Abfall von seinem Wesen, wie der Übergang der ursprünglich geisterfüllten mythischen Bilder in die Bedeutungssphäre bloßer Naturmythen, bildhafter äußerer Erfahrungsverdichtung.

Nur eine Sprache, die wie die deutsche den Zusammenhang mit ihrem Wurzelbereich bewahrt hat, die ursprünglich und lebendig geblieben ist, ist befähigt, ihrem geistigen

Ursprung getreu wieder unmittelbares Ausdruckselement des Geistes, tönender Geistleib, zu werden, wenn sie von neuem hinabtaucht ins Dunkel der Musik und hier sich von der Begriffslast erlöst. Wie der Logos im Anfang sich das tönende Wort zum Leibe schuf, so wird die Sprache, zurückgetaucht in ihr Urelement und hier von der schöpferischen Phantasie ergriffen und entstofflicht, wieder die unmittelbare dichterische Ausdrucksfähigkeit erhalten, in der sie das dem Verstande Unsagbare ihres Ursinns kündet oder neuer Schauungen Verkörperung wird. So wird Dichtung im eigentlichen Sinn. „Nur eine lebendige Sprache kann eine solche Dichtung haben, denn nur in ihr ist der sinnbildliche Kreis durch erschaffendes Denken zu erweitern, und nur in ihr bleibt das schon Geschaffene lebendig und dem Einströmen verschwisterten Lebens offen. Eine solche Sprache führt in sich Vermögen unendlicher ewig zu erfrischender und zu verjüngender Dichtung, denn jede Regung des lebendigen Denkens in ihr eröffnet eine neue Ader dichterischer Begeisterung; und so ist ihr denn diese Dichtung das vorzüglichste Verflößungsmittel der erlangten geistigen Ausbildung in das allgemeine Leben" (Fichte). Die romanisierten Sprachen Europas — nach Shakespeare auch die englische — haben nach dem Absterben ihrer Wurzel ihren Schwerpunkt nur mehr in ihrer Begrifflichkeit, und auf sie trifft alles das zu, was Schopenhauer-Wagner, unter dem Banne romanischer Poesie, von der Sprache als mittelbarem künstlerischen Ausdrucksorgan überhaupt sagen.

Die frühmittelalterliche deutsche Dichtung jedoch

war „eine Dichtung von musikalischer Sprachgewalt, von dunkler Worttiefe und Rätselhaftigkeit" und von einer rhythmischen Kraft, die ganz ursprünglich als eigengesetzliche Bewegung aus der Wortgestalt selbst hervorbrach. Hier sind die Rhythmen keine reinen Formen der Phantasie, die sich nachträglich der Sprache vermählen, um sie so aus ihrem Alltagsbereich herauszuheben und zur symbolischen Mitteilung zu bereiten, wie in ursprünglicher Art in der griechischen Dichtung und abgeleitet in aller romanisierten Dichtung. Der Rhythmus der frühmittelalterlichen Dichtung und der Bibelsprache Luthers ist durch Wiedergeburt der rhythmischen Elemente aus den tönenden Wortgestalten entstanden und so organisch in ihnen gebunden, daß „der Rhythmus der Wortfolge für den Inhalt steht, ja der Inhalt selbst ist, wie die Tonfolge in der Musik zugleich der Inhalt ist*". Im christlichen Mysterienspiel wurden dann diese rhythmisch bewegten, tönenden Wortgestalten als bewegte Bilder sichtbar, sie traten in die Lichtwelt ein als überzeitlich-sinnlicher Vorgang, als symbolisches Drama. Hier ward der Ausdrucksstil der Dichtung als Gesamtkunstwerk geboren. Freilich liegt diesen Spielen, wie aller gotischen Kunst, keine Wiedergeburt des christlichen Mythos und seines Mysteriums zugrunde, so daß das Drama bildschöpferischer Ausdruck einer erlebten geistigen Wirklichkeit wäre. Es ist die Seele des mittel-

* Hierzu wie zum folgenden Abschnitt vergleiche man die tiefgreifenden Ausführungen von Richard Benz in seinen „Blättern für deutsche Art und Kunst" (Heft 3/4).

alterlich-germanischen Menschen, die von der mythischen Wunderwelt des Christentums magisch berührt, flügge ward und sich in die mythischen Gestalten verfing. Im Schauen wiederempfangen, ward die Seele von der schöpferischen Phantasie im tönenden Wort und bewegten Bild zur Gestalt erhoben. Aber vergessen wir nicht, daß hier der Ausdrucksstil geschaffen ward, in dem die Dichtung wieder ihrer höchsten und letzten Aufgabe zuwuchs: unmittelbarer Ausdruck des Geistigen und seiner Wirkungen zu sein und als Mysterium zwischen Zeit und Ewigkeit, zwischen Mensch und Gott, die Brücke zu schlagen, ein sichtbares Unterpfand des Reiches des Gott-Menschen.

Es ist das Werk Alfred Momberts, der Dichtung diese höchste Erfüllung ihrer metaphysischen Mission gegeben zu haben. In ihm erneuert und steigert sich die Tat Beethovens. Wie dieser die Musik zu ihrer innersten Bedeutung erlöste, indem er sie zum unmittelbaren Ausdruck seiner geistigen Schauwelt erhob und in der Symphonie durch Einbezug der geistig erhellten Erscheinungswelt in den mythischen Kosmos das geistige Mysterium schuf: so erhob Mombert den Mythos der Musik zur völligen Wortdeutlichkeit und „erlöste die verborgene Geistesbühne zur sichtbaren Gestalt". So sehr dies höchste künstlerische Tat ist, so ist es zugleich weit mehr als dies: indem Mombert, im Gnadenakt der Weltvernunft, das Bild des Ewigen Menschen, des Gott-Menschen, berief und in die Klarheit mythischer Gestaltung inkarnierte, kündete er, ein Seher und Prophet, die Wundertatsache „Gott"

in neuen Formen. So schuf er die Grundlage zukünftiger Religion. Indem Mombert weiterhin, als Alldichter, „in dessen höchstem Seelenauge die Welt als Sinn-Bild ewigt", das ganze Menschenleben — Individualleben und Geschichte — als Auswirkung seiner mythischen Gestalten geistig durchsichtig machte und im Äon-Drama zu seiner Sinnbildlichkeit befreite, schuf er das Mysterium seiner Religion. In der Teilnahme an dieser heiligen Feier vermag der Mensch, ergriffen von der Gefühlsmacht des tönend bewegten Bildvorgangs, in sein wiedergeborenes, geistiges Schaubild einzugehen und so im Reiche der Freiheit tröstliche Urständ zu feiern. Der Mythos vom Gottmenschen geht hier in die Dichtung ein wie Jesu frohe Botschaft von der Gotteskindschaft, wie Goethes Mythos des persönlichen Menschen in ihrer beider Leben. Besiegelung der Ich-Geburt, Menschwerdung des Christus — es ist der Mythos des modernen, nachwissenschaftlichen Menschen, die Gottgestalt des neuen Glaubens, die in dem jungen Christentum aufleuchtete und nach Jahrhunderten geistiger Interregna heute klarer, umfassender und selbstgewisser wiederkehrt.

In Momberts ersten Werken bis zur „Schöpfung", in denen er noch mit dem mystisch-mythischen Urerlebnis rang, haben seine Gestaltungen noch nicht die Bestimmtheit und Klarheit des Mythos; sie sind rein phantasiemäßiger Ausdruck des undifferenzierten Allgefühls und als symphonische Bilder und Vorgänge nur im musikalischen Sinne faßbar. Erst dem „Denker" liegt die Geburt des Logos aus dem Chaos des mystischen Urerlebnisses zu-

grunde: dieses Denken in Bildern, dem hier Ausdruck ward, ist mythisches Denken. Angedeutet schon im Schlußgedicht des „Denkers", treibt dann das mythische Schauen zu einer Zusammenfassung der Gestalten in einer einzigen überragenden mythischen Gestalt, in Äon. Es treibt weiter zu einer Darstellung dieses nunmehr geschlossenen Mythenringes als wirkenden geistigen Kosmos, in den auch die Welt des konkreten Geschehens, Natur und Geschichte, erlöst eingeht.

Hier ist der Punkt, von dem aus wir Mombert den Mythenschöpfer und Dichter in richtiger Beleuchtung sehen und seine Bedeutung für die Zukunft erahnen können. Es bleibt uns noch die Aufgabe, den Mythos Momberts, dessen restlose Erhellung dem Erlebnis der Dichtung vorbehalten ist, an einigen Kernpunkten zu beleuchten und damit die Frage, in die wir die Not unserer Zeit zusammenfaßten, einer gewissen Lösung zuzuführen.

15

Unsere Betrachtung der Persönlichkeit Goethes führte zu der Erkenntnis, daß seine individuelle Lebensgeschichte und sein Wirken im steigendem Grade gehalten und gestrafft ward im schauenden Bewußtsein, symbolische Auswirkung geistiger Kräfte, göttlicher Ideen, zu sein. Und wir schlossen mit dem Hinweis, daß in der Harmonie dieser geistigen Selbstschau und der konkreten Entfaltung des individuellen Lebens der Mythos Mensch sich in der Vermum-

mung der Erscheinungswelt darstellte: als Mysterium in der Individuation der Persönlichkeit.
In Goethes konkreter Daseinsgeschichte geschah im hellen Lichte des Bewußtseins, was im Prozeß der Sagenbildung sich als unbewußter geistiger Vorgang an den historischen Gestalten vollzieht: das historisch Zufällige zerfällt und weicht den Symbolen des Persönlichen, die die historische Gestalt als Inkarnation von Lebensgefühl und Lebensanschauung aus der Sphäre des Geistes, aus dem „Geiste der Freiheit", erweisen. Goethes religiöse Ehrfurcht vor der Erscheinungswelt, vor dem Gestalteten und Individualisierten, entsprach der besonderen Art, in der er der geistigen Wirklichkeit innezuwerden vermochte: die Zustände und Geschehnisse der Erscheinungswelt sah er als polare Auswirkungen eines ursprünglich Selben; alles Relative, aus dem die moderne Naturwissenschaft das Gestaltete als Ergebnis seiner Wirkungen hervorgehen läßt, sah er umgekehrt als Auswirkung des Ursprünglichen, der Idee. Ihm sammelt sich alles Relative, alle Erscheinung, in ihrem Ursprung, in der Gestalt, die nicht Gewirktes, sondern Wirkendes ist, dem Ehrfürchtigen im Geschehen und in den Zuständen der Erscheinungswelt sichtbar. Die Sage aber bedeutet Auflösung und Verdrängung der zeitlich sinnlichen Erscheinungsform durch das überzeitlich-sinnliche, symbolische Element, das allein das Geistige der historischen Gestalt, ihren Mythos, unmittelbar ausdrücken kann. Denn die Sage ruht auf dem Vorgang des visionären Hellsehens, des objektiven Wahrträumens, gerichtet auf die Geschichte und bildet in diesem

Vorgang die historische Gestalt zu ihrem mythischen Urbilde zurück, aus dem sie in die irdische Form ausfloß. Was im Vorgang der Sagenbildung unbewußt geschieht, rückt bei Alfred Mombert in den wirkenden Mittelpunkt seines persönlichen, bewußten Lebens: die Akte des schauenden Selbstbewußtseins — bei Goethe auf die konkreten Erscheinungen seines Daseins gerichtet — steigern sich in ihm zum mythischen Sehen seines Selbst, seines „geistgeschmiedeten Ich". Ihm hat sich in der Sichtung seines Mythos die Geschichtlichkeit seines Lebens aufgelöst; in der Äon-Dichtung hat er, in der vollendeten Plastizität des symbolischen Ausdrucks, das Ewige in seinem Geschichtlichen durchsichtig gemacht. Das Mysterium des „ewigen Menschen" stellt Mombert künstlerisch aus sich heraus: in der Entfaltung seines Mythos zum Kosmos der Mythendichtung, zum symbolischen Drama.

Eine Betrachtung der Gestalt Momberts, die in seine zeitliche Lebensgeschichte zurückgreift und aus ihr Aufhellungen seiner Werke erwartet, verbietet sich schon bei der ersten Berührung mit seinem Geiste. Denn dieses sein „Leben in der Zeit" hat aufgehört von Bedeutung zu sein, seitdem der Brennpunkt seines Lebens in die überindividuelle Sphäre der Seher- und Dichter-Berufung verlegt ward; seitdem die „Entwicklung" seines Lebens nur mehr als metaphysisches Werden, als Entfaltung seines Mythos, zu begreifen ist; seitdem das unvergleichlich Persönliche seines Lebens restlos in seine „Sage" eingegangen ist und im Mysterium der Dichtung zu seinem ewiggültigen Geschehen erlöst ward.

Mombert hat in der knappen „Geschichte meines Lebens“* von seinem „Leben in dieser Zeit“ nachdrücklich weggewiesen auf sein „einziges, überzeitlich-selig-freies, versenktes, erhobenes Sinnbild-Leben“: „Das ist das Leben, das organisch, unaufhaltsam, jedes andere verdrängend, in mir und um mich, weitergewachsen ist. Es hat schaffend alle meine Zeiten und alle meine Räume gestaltet. Es hat mir die Welt: die ‚Blüte des Chaos‘ ans Herz gelegt. Es hat mir — im schönen Wandel der Plejaden — die Schaale des ‚Himmlischen Zechers‘ gereicht. Es hat endlich ‚Aon‘, den ewigen Menschen, ins Körper-Reich eingeführt. So wurde die Geschichte meiner Dichtung die wahre die einzige Geschichte meines Lebens. — Wann nach fernen Geist-Forscherreisen zu ‚Welten im Entstehen, noch tief im Schatten‘ — das rollende Rad an einem duftenden Abend mich wieder absetzt in die quelldurchklungene Stille eines alten Hauses unter dem Heidelberger Schlosse, unter den dunkelgrünen Efeu-Mauern, die für viel älter gelten, als ich bin, und doch so viel jünger sind als Ich: dann raste ich. Dann bin ich in einer Heimat: auf einem meiner geliebten irdischen Schlachtfelder, auf dem ich Menschen-Jahre um ein Geister-Reich, um ein Welt-Glück, und um meinen Mythos gekämpft habe; oder wahrer erkannt: auf dem um die Vollendung meiner Sage gekämpft wurde von starken Gewalten**.“

*Als Beilage dem Buche Friedrich Kurt Benndorfs, „Der Aon-Mythos von Mombert“, beigegeben, dessen hier als der ersten, hingebungsvollen Einführung in den Gedankenkreis der Aon-Dichtung gedacht sei.

** Von mir gesperrt. Der Verf.

Und endend:

„Ich habe gelebt in vielen Welten.
Und viele Leben.

Wen es gelüstet, davon zu erfahren, der muß sich in meine Dichtung versenken und erheben."

Aus dieser Welt Momberts, seinem Mythos und seiner Dichtung, so viel in die Sprache der Begriffe zu fassen, daß ihre Bedeutung für die letzte und höchste Orientierung der Menschheit, für die Lösung ihrer kulturellen Krisis, klarer hervortritt, sei unsre Schlußaufgabe.

In dem Gedichtwerk „Der Denker" steigt, gleichsam als Grundmotiv, das Wort auf: „Und immer tönender die Stimme eines Greises, die sagt: ‚ich sei ein ewiger Gedanke'." Dieses Motiv wird in der Schlußszene des Gedichtwerkes also zu Ende geführt: der „Greis" (Gott) sagt zum Manne (Mensch): „Deinen Gesang — wer kann ihn noch bändigen? Du selber seiner erster Anfang; doch sein Ende ist Uferloses. Drum scheide dich vom Lande und werde die Musik der Welt ... Und — verlaß mich." Der Mann: „Was du sprachst, seit je zu mir sprachst, dem lauscht' ich ewiglang vorher. Und dafür liebt' ich dich. Und darum warst du mir ein Freund. Und immer bei mir. Meine Zeit ist nahe. Ich werde das Gesetz erkennen. Hier steht die Harfe; sie ist geschaffen aus meinem Traum-Feuer. Nie durfte sie ein Anderer berühren, als ich. Komm nun du heran und lege Hand an sie (—). Wenn du sie anrührst, dann bin ich ein Nichts, und zerstöre mich. Wenn du sie nicht berührst, bist du für mich abgetan, ein Schatten ..." Am Ende spricht der Greis, dem Manne die Hände

aufs Haupt legend: „...Wie ich dich mit diesen Händen berühre, erwähle ich dich zu meinem Erben und lege alle meine Macht und alle meine Reiche in dein Haupt..." Der Greis entschreitet erhaben in die Dunkelheit.
In symbolischer Gestaltung ist hier das Ergebnis tiefsten persönlichen, religiösen Ringens, das zugleich den Austrag eines Menschheitringens bedeutet, zum Ausdruck gebracht. Vor der ansteigenden Offenbarung des ewigen Menschengeistes, seiner Macht und Herrlichkeit, verblaßt das Bild des „Greises" im Jenseits, es wird zum „Traumbild". In der Gewißheit des Lebens als eines Gott-Seienden, seines Selbst als eines Göttlich-Wirkenden kann „der Mensch" „lassen von Gott". Er ist „seines Geistes ersehnter Erbe und sein Vollender" (Denker): „Auf diesem Thron im Jenseits sitzt mein Geist" (Blüte des Chaos). Mombert, als Seher-Dichter sich selbst höchste Gewähr göttlichen Wirkens, kündet den in der geistigen Freiheit wiedergeborenen Menschen, der, „selig im Geiste", in schöpferischer Selbstentfaltung seinem Gesetze folgt. Hier erfährt das religiöse Grunderlebnis des Evangelisten Johannes, der Gnosis, der deutschen Mystik und besonders Luthers seine letzte metaphysische Erhellung: das Dogma von der Gnadenwirkung und Wiedergeburt des Menschen steigert sich im Äon-Glauben zur Gewißheit der Identität des Selbst-Erlebnisses und des Gott-Erlebnisses im Gott-Menschen. Der Götter-Himmel zieht sich als individueller Kosmos im mythischen Erlebnis des Ich zusammen. Wenn nach Luther die Freiheit, in die der Mensch im Glauben eintritt, ihn „so hoch über alle Dinge" erhebt,

„daß er aller Dinge geistlich Herr wird", so heißt das vom Aon-Glauben aus: Das heilige Erlebnis des Ewigen in der Gnade des schauenden Bewußtseins über das ganze Universum ausbreiten: Mensch, Natur und Geschichte als Schöpfungswerk des Geistes in die Ich-Einheit harmonisch einbeziehen und sie damit aus ihrer „Jenseitigkeit" erlösen. In der Sprache Momberts ausgedrückt:

„— und es stand Einer nahe:
und dann erblickte ich immer ihn.
Denn dieser stand mit Haupt und Schulter
als tragender Riese unterm Sterngewölbe,
hochstützend alle Herrlichkeit der Welt.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Und danach kam's: Auf seinen Lippen
entstand ein Wort. Nicht hörbar,
aber mir sichtbar. Sinkendes Licht,
aus seiner Welt hinsinkend in die meine.
Ich nahm sein Wort, ich nahm sein Licht, und
nahm dann
das dämmernde All, die strahlenden Lichter,
alle Glut-Gesetze.
Als wär' das immer so gewesen,
so stand Ich jetzt als Himmel-Träger,
indessen Jener langsam drunter wegging
wie der Welt-Schatten." (Blüte des Chaos)

Aus diesem Glauben fließt eine Ethik, die, wie die Goethes, positiv, bejahend ist: Hingabe an den Geist der Freiheit, der Gedanken und Leben ergreift und umgestaltet; Bejahung der Erscheinungen als geistschöpferisches Geschehen, Wollen, Tun, als eines Geistes mit dem eigenen Werk. Dergestalt fließt die Ethik Momberts und Goethes

aus dem wiedergeborenen Leben als Selbstentfaltung des geistigen Ich aus. Ihr steht die Ethik Schopenhauers und der christlichen Kirchen gegenüber, deren Kern die Verneinung der Erscheinungswelt als Bedingung der Freiheit ist: hier ist Ethik Methode des Willens, das natürliche Leben in einen Zustand zu bringen, der das „Reich der Freiheit", der „Gnade", notwendig nach sich zieht. Es ist der Orient, der hier spricht. Das Reich der Erscheinung ist nicht im Reiche der Freiheit aufgehoben, vielmehr ist sein Weiterbestehen notwendige Bedingung für die Wiedergeburt, die des Lebens der Verneinung sogleichsam als ihrer symbiotischen Ergänzung bedarf. Die Ethik Schopenhauers, die christliche Moral, die theosophische Methode — sie gründen nicht in der Religion, der Wiederverbinduug des Menschen mit seinem übersinnlichen Urgrund, als Lebensform des „wiedergeborenen" Menschen; sondern sie gehen aus der Reaktion des Willens auf den Eindruck oder die Ahnung einer geistigen Wirklichkeit hervor: aus dem Begehren, vom Ich aus durch methodisches Tun zu gewinnen, was unwillkürliche Gnade ist. So ist diese Ethik nicht Manifestation des im Geiste geeinten Ich, sondern Steigerung des Dualismus Natur und Geist ins Absolute.

Ist Religion die Wiederverbindung der Menschenseele mit dem übersinnlichen Urgrund, den sie als ihre Heimat erkennt, so erweist sich als die Besonderheit der Religion Momberts, daß sich ihm diese Wiederverbindung in der Schauung der Ich-Realität als der Gott-Realität vollzog und in den Gesichten des Äon-Mythos bestätigte. Diesen

Mythos von Äon, dem ewigen Menschen — seiner Ich-Werdung, seiner Welt-Werdung, seiner Geschicht-Werdung — im Gesange zu künden und die Dichtung, als sinnbildlichen Ausdruck dieser geistigen Bilder, zum Mysterium einer zukünftigen Religion zu erheben: das ist die Auswirkung der Religion Momberts in der besonderen Form seiner Dichter-Individuation. Das „Reich der Freiheit" dringt durch seine bildschöpferischen Kräfte in die Irdischkeit ein, wie es in Christus, wie es in Goethe in den Verhüllungen ihres Lebens in die Erscheinung niederstieg.

In einer Nachbemerkung des „Äon zwischen den Frauen" nennt Mombert den Geist seiner Dichtungen verwandt dem Geist „flügelnd über der zertrümmerten Dichtung eines Heraklit, eines Valentinus, und von Eleusis". Diese Bemerkung gibt uns die Möglichkeit, an verwandten Erscheinungen der Geistesgeschichte der Art von Momberts mythischem Sehen und dem Gehalt seiner Dichtung näher zu kommen.
Mombert ist orphischer Denker wie Heraklit: wie er erlebt er die geistige Wirklichkeit, die ihm sein Tiefenbewußtsein in Gedanken-Bildern zubringt, als zeugendes Wirken ewiger Kräfte. Die Gedanken-Gestalt des „Äon" bedeutet bei Heraklit: ewiges Werden. So sind die mythischen Gestalten Momberts Verkörperungen von Werdendem, sich schöpferisch Ausgestaltendem und verlangen, in die Sinnfälligkeit der Dichtung eingehend, nach dem Drama.

An diesem Punkte berührt sich der Geist der Aon-Dichtung mit den eleusinischen Mysterien. In diesen wurde der Mythos des Dionysos dramatisch-pantomimisch vorgeführt. In der Gestalt des Dionysos verdichtete der Wille zur Heroisierung, als das Ethos des griechisch-orphischen Weltgefühls, die geschauten Geheimnisse des Menschen und des All zu ihrem höchsten Symbol. Auch das Ethos des Mombertschen Mythenschaffens drängt, aus demselben Weltgefühl heraus, zur Mythisierung aller Wirklichkeit in der menschlichen Verkörperung der Äon-Gestalt. Es drängt, wie der Dionysos-Mythos, zur Zeugung der Gestalt aus der Verschmelzung der als polar wirkend erlebten göttlichen Kräfte und weiter zur Entfaltung der mythischen Bilder im dramatischen Vorgang. Wenn aber der Grieche in der Natur nur „Verkleidung, Maskerade und Metamorphose der Göttermenschen" sah, so bedeutete diese Mythisierung des Universums zur menschlichen Gestalt gehaltlich etwas wesentlich anderes, als wenn Mombert in seiner Weltenschau Natur und Geschichte in den Mythos des Äon-Geistes einschließt: denn Mombert stiftet zwischen Äon, der Natur und der Geschichte einen überpersönlichen, metaphysischen Zusammenhang, der dem Griechen verschlossen war. Der Äon-Mythos Momberts bricht aus einem ganz neuen Weltgefühl hervor, aus einer vertieften religiös-ehrfürchtigen Empfindung für die Lagerung der Kräfte des Lebens. Diese Empfindung setzt ein persönliches Ringen mit den Grundfragen des Daseins voraus, wie sie die geistige Entwicklung der christlichen Zeit aufgeworfen, wie sie in neuer Stärke die Gegenwart dem

geistigen Menschen als Rätsel in den Weg gestellt hat. Die Dionysos-Gestalt des griechischen Mythos treibt zwar aus der Ekstase des Selbst-Erlebnisses hervor, in der sich der Mensch als Mittelpunkt der Welt erlebt. Aber in diesem Vorgang findet sich das Ich nur erst als geistiges Gattungswesen, vergleichbar dem ersten Stadium der Äon-Geburt, wie es etwa die dionysische Gestalt des „Himmlischen Zechers" verkörpert. Zwischen ihm und dem heutigen Lebensgefühl liegt das Erlebnis neuer Höhen und Abgründe des „Menschen", wie sie die geistige Bewegung des persönlichen Lebens, die mit dem Urchristentum einsetzte, zur Folge hatte. So ergibt sich bei Mombert, der das neue Welt- und Lebensgefühl zur Geburt seines Mythos ausgetragen hat, eine Sicht des ewigen Menschen, in der die geistige Entwicklung und seelische Bereicherung der Jahrtausende aufgenommen, aufgelebt und organisch gebunden sind. Vor dem geistigen Ich, das hier geboren ward, erhellt sich Natur und Geschichte und die Beziehungen des Menschen zu ihnen wahrer und tiefer, als dies im Griechentum möglich war. Durch eine brüderliche Sympathie dringt ihnen Mombert, der Seher, von innen heraus nach und vermählt die Intuitionen des Welt-Geschehens seinen Visionen des Geistes-Ich in der Harmonie der Äon-Welt.

Mombert nennt in der angeführten Nachbemerkung weiterhin den Valentinus, den stärksten Geist der nachchristlichen Gnosis. Seinem Geiste verbinden ihn Gedanken-Bilder als Ausdruck gemeinsamen Glaubens, die wir in den überlieferten gnostischen Lehren nur als Begriffe und

Dogmen wiederfinden, die so zum Verständnis der Mombertschen Dichtungen nicht beitragen. Gnostische Vorstellungen sind in der Äon-Dichtung als „Gedankenbilder in der Herrlichkeit" wiedergeboren: so ist die Gestalt Äons, die in der Gnosis eine abstrakte Kraft verbildlicht, konkretisiert zum kosmischen Individuum des Gott-Menschen; so ist die Gestalt des Logos Verkörperung der zeugerischen Kraft des Urdenkens geworden, aus der sich Äon als seine „Erscheinung" ausgestaltet.

Wenn Mombert, der Mythenschöpfer, somit auf ältere mythische Gestalten zurückzugreifen scheint, so bedeutet das nicht mehr und nicht weniger als die Gleichheit des mythischen Erlebens, das sich in diesen Gestalten von neuem erfüllt, nicht aber — wie bei Richard Wagner etwa — ihre ideelle „Vertiefung". In der Hauptsache geht diese „Anlehnung" über die Namengebung nicht hinaus: die gemeinsamen Namen kennzeichnen Schnittpunkte der Bahnen geistiger Weltkörper.

Als Seher, dessen geistigem Bewußtsein das Gottes-Erlebnis sich zum Selbst-Erlebnis wandelte und die aufsteigenden mythischen Gedanken-Bilder sich zum individuellen Kosmos des Geistes-Ich zusammenzogen, ward Mombert berufen, die Geistestatsache „Gott" in neuen Formen zu künden: als Mythos von Äon, dem Gott-Menschen, seiner Ich-Werdung und Volk-Werdung. Der Mythos kann aber, als Stadium des Urbildlichen göttlicher Offenbarung, nicht in sich ruhen. Aus seiner esoterischen Jenseitigkeit verlangt er nach Inkarnation im Menschen: nach der menschlichen Seele und ihren Kräften als seiner Wir-

kungssphäre. Erst in der Vermählung mit den Kräften der Seele tritt der Mythos aus der „überpersönlichen Jenseitigkeit", in der er empfangen wird, ins „Diesseits" der sinnbildlichen Gestalt ein, in der er die unerlöste Menschheit zu ergreifen vermag. Der Gott-Mensch, dessen individuelles Dasein verwandelt und durchglüht ist von der göttlichen Kraft, und der, „selig im Geiste", unter die Brüder geht; der Künstler, der die selbstherrliche Bildkraft den niedersteigenden heiligen Bildern darbietet und, als „Sänger der heiligen Freiheit" dem Ewigen die Form schafft, die es allein restlos zu verkörpern vermag: sie geben im Sakrament des Lebens, im Mysterium der Kunst die Vermittlung des Göttlichen an die Menschheit, und ermöglichen so Religion. „... Und so ist jede echte Erzeugung der Kunst unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst und kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück und hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, daß sie Zeugnis gibt von der Vermittlung des Göttlichen in ihm" (Beethoven zu Bettina v. Arnim).

Mombert hat im Nachspiel zu „Äon zwischen den Frauen" diesen inneren Vorgang, den Niederstieg des Mythos ins Gefühl und sodann in das dichterische Wort, in tiefen Symbolen zum Ausdruck gebracht:

Die mythischen Gestalten des Dramas: Äon, die Ur-Frühe und Tiona kommen, bacchantische Zecher, aus der Dunkelheit an die Rampe, jenseits derer der einzige Zuschauer sitzt.

Der Zuschauer: Ihr Bilder.
Ihr bestaunt mein Sein.
Ihr zecht über meinem furchtbaren Rätsel.
Ihr seligen –

ihr funkelnden Spiegel meines Geistes –
an mein Herz – –

Aon und die Frauen fliehen entsetzt in die Nacht zurück, als der Zuschauer mit ausgebreiteten Armen die Bühne besteigen will.

Der Zuschauer: – – – – – – – –

Letztes wird geschehen.
Ich werde die Blume an mein Herz legen:
des Geistes kündende Blume.
Blüht sie fort an meinem Herzen,
dann ist mein das selige Sein.
Welkt sie ab, dann haben Jene recht:
dann bin ich der Abgrund.
Dann will ich suchen zu versinken.
So sehr ich kann.
– – – – – – – –

(Im Abgehen)

Es beginnt die Fahrt zu meinem Geist. –

– –

Zwei Geister erscheinen und beginnen einen Gesang. Sie werden einander gewahr.

Erster Geist: Du Wort: wo kommst du her? Wer hat sich in dir vollendet?
Es zieht mich zu dir!
Auch Ich bin: Wort!

Zweiter Geist: Ein Weib gebar mich.
Aber einerlei. Ich bleibe.
Ich verewige mich hier.

Erster Geist: Auch ich bleibe hier.
An mir kann mancher Gott zerschellen,
und was sonst in der Nacht herumschleicht.
– So laß uns zusammenbleiben.

Zweiter Geist: — — — — — — — — — — — — — — — — — —
— Ob wohl die, die uns einst gebaren —
ob die noch einmal uns vorüberkommen
Erster Geist: Ich glaub' es nicht. [werden?
Wozu auch.
Sie waren nur da, in uns zu enden.
Nun sind wir. —
Es ist die Stunde —
(in dämonischer Erhebung)
— Fasse meine Hand —
(in furchtbarem Gewaltton)
— hast du sie?
Zweiter Geist:
(in großer Erschütterung) Ja. — Ja. — Ja. —
Erster Geist:
(traumhaft feierlich) — Wir Denkmal
auf diesem unerschütterlichen Grunde
in dieser bleibenden Vollendung. —

Wenn Bekenner einer ästhetischen Weltanschauung die Mythenschöpfung ganz als einen Akt der Phantasie auffassen und dem freien künstlerischen Schaffen schlechthin höchsten geistigen Wert zusprechen, so scheint mir diese Auffassung aus Verwischungen der Zusammenhänge von Mythenbildung und Kunstschaffen hervorzugehen. Kunst beruht auf der schöpferischen Tätigkeit des Menschen zur Hervorbringung sinnfälliger Symbole der Gefühle, die durch Eindrücke in der Seele hervorgerufen wurden. Die künstlerische Schöpferkraft, die Phantasie, ist freilich als „imaginative Kraftquelle des Weltenschöpfers" (Hartlaub) Sublimierung des Geistes der Freiheit; aber sie ist nur die Formkraft des Ewigen. Sie vermag von sich

aus das Ewige selbst nicht zu geben, sondern nur durch Auswirkung geist-kosmischer Gesetzlichkeit den Stoff, den ihr das Gefühl zubringt, mit Freiheit zu überströmen. Sie schafft den Gefühlen schlechthin Symbole, einerlei ob die apperzepierten Eindrücke der Welt des Erscheinungs-Ich oder des Geistes-Ich zugehören. Als eingeborener Trieb zur Auffaugung und Reproduktion des ganzen Lebensinhaltes schafft Kunst ihren Kosmos dem eigenen Schöpfer und seiner Welt zum Gleichnis. Sie wird aber ihre höchste und eigentliche Aufgabe erst erfüllen, wenn sie wieder in ihren Ursprung zurückkehrt und, als Form des Ewigen, dieses in sinnfälligen Symbolen in die Gestaltenwelt einführt. So unerläßlich die ästhetische Bereitung des Menschen, die Vertrautheit mit dem Bildschöpferischen und mit der Musik des Wortes, zur Aufnahme der Äon-Dichtung Momberts ist, sie allein genügt nicht, um in die Tiefe der Dichtung einzudringen. Es gehört mehr, es gehört geistige, religiöse Bereitung dazu. Erst dann wird die Äon-Dichtung dem Menschen Mysterium sein, in dem ihm, im wiedergeborenen Wort und in symbolischer Gestalt, die höchste Wahrheit gegenwärtig wird, die ihn zu seinem geistigen Urbild erlöst.

Seinen Ausdrucksstil hatte Mombert schon im „Glühenden" und, ausgeprägter, in der „Schöpfung" gefunden. Und doch liegen zwischen der „Schöpfung" und dem „Äon" die bedeutungsvollsten geistigen Wandlungen. In der „Schöpfung" ist, wie schon erwähnt wurde, Mombert noch Promethide: in ihr wirkt sich die Selbstherrlichkeit des Phantasieschaffens aus, das in gewaltigen Bildern

mit musikalischer Wortgewalt sein gefühlsmäßiges Verhältnis zum Universum variiert. Mombert erlebt, hier ganz Subjektivist, die Welt noch als Spiegelung seines Gefühls-Ich und im Bewußtsein seiner dichterischen Schöpferkraft den Schöpfer-Wahn. Es fehlt das bewußte reale Verhältnis zum geistigen Urprinzip, es fehlt das mythische Wahrsehen, dessen Bilder, Gefühl und Phantasie überflügelnd, objektiv im geistigen Sinne sind. Dieses objektive Wahrsehen ringt sich im Stadium des „Denkers" durch und steigert sich im „Äon" zum persönlichsten Verhältnis zur Überwelt: im Bewußtsein des Geist-Seins, der Gott-Einigkeit. Mombert, der Seher, empfängt den Mythos seines geistigen Ich, des ewigen Menschen. Erst in diesem Stadium wird die Phantasie aus ihrer Verhaftung in der niederen Ich-Welt, die ihr nicht zu genügen vermag, zur Einheit mit der Welt der Freiheit, aus der sie niederstieg, entbunden. Die Spaltung, die der Nur-Künstler in dem Phantasieschaffen vergeblich zu überwinden strebt, indem er das Universum subjektiviert, in Gefühl auflöst und in der Phantasie zum Gefühlskosmos gestaltet: dieser romantische Dualismus ist im Dichter des „Äon" organisch aufgehoben: im „Geist der Freiheit" empfangen, eint sich das Universum dem Ich des Dichters in prästabilierter Harmonie und wird als göttliches Spiel des Lebens in der Äon-Dichtung zu seiner Sinnfälligkeit erlöst. In ihr geht alle Tragik in göttliche Heiterkeit auf.

Es sei das hier Gesagte durch eine Stelle aus dem Drama „Äon der Weltgesuchte" verdeutlicht:

Zu Beginn des Dramas wiederholt sich der Zustand, aus dem das Gedichtwerk „Die Schöpfung" hervorgewachsen ist. In einem Auf und Ab von Gefühlen und Phantasiebildern erlebt Äon die Welt als Spiegelung seines Ich. Das Erlebnis endigt in der Erkenntnis der Bedingtheit menschlichen Erkennens und Schaffens, in der Entzweiung von Selbst und Sinnen-Dasein. Es bleibt ein unlöslicher Rest im Erlebnis der Welt: die Gestalt des „Starrers" erscheint als das Jenseits, ohne das der Mensch in diesem Stadium des Erkennens nicht auskommt.

Der Starrer: — — — — — — — — — — — —

„Eine Gestalt sitzt neben mir im Schatten.
Sie singt ein Lied. Von Ur-Regung,
von aufstehenden Mächten. Von furchtbarer Schöpfung.
Und vom Verschwinden eines Gedankens.
Gott. — Und die Träume. —"

Im Starrer und in den beiden Gestalten Tilotama und Urasima taucht die geistige Wirklichkeit als „jenseitiger Mythos", in apollinischer Form, vor dem Ich auf. Und nun erhebt sich, im Erlebnis dieser mythischen Gestalten, in Äon das Begehren, das Bedingte der in seinem Schauen gegebenen Freiheit aufzuheben. Und diese Bedingtheit wird in der folgenden sprachgewaltigen Becher-Szene überwunden: Der Geist erhebt sich und greift in den Weltzustand ein, Äon verlangt nach dem „Becher":

„Ich wuchs ihm entgegen — unaufhaltsam;
mein Geist kreiste ihn ein in einen Ring;
er ist mir jetzt nahe — bis auf Handgriff! —
Holt den Becher! — Bis ich ihn halte,
bleibt mein Haupt im Himmel einsam,
wuchern durch mein Haar die schwarzen Reben
und beträufeln mir die Lippen mit Irr-Saft.
Holt den Becher! — Bringt ihn an sein Ziel!"

Der „Starrer" holt den Becher aus „seinem Reich" aus dem

„Ur-Gewaltigen"; mit ihm naht das „Unnahbare". Äon ergreift den Becher:

„Ich bin ein Schatten, aber jetzt beug' ich mich
über mein Licht — und deck' es zu."

Indem Äon den Becher leert, erlangt er Welt-Vernunft, die Fähigkeit des Wahrsehens.

Fantasia: „Er hat ihn geleert, den Himmel-Becher.
Es ist vollbracht.
Zermalmt sind große Geister.
Sie zerrinnen, sie zerfließen
ins Zerronnene, ins Zerflossene.
Alles zieht sich zusammen auf einen Punkt."

Der „Starrer" verschwindet mit dem Wort:

„— — — — — — — — — —
Und mir dämmert Ahnung neuer Zukünfte
meines Gedankens."

Fantasia spricht, entschwebend, zu Äon:

„Ruhe du jetzt frei in deinem Geist."

Äon dringt nun in die Wirklichkeit in Geist-Verbundenheit ein: das Kosmische und Chaotische wird nicht mehr als ein Außerhalb, sondern als ein in ihm Einsseiendes vom schauenden Bewußtsein aufgenommen.

Erster Dämon: „— — — — — — — — — —
Er hat die heilige Stille geweckt.
Er hat den Urgrund ausgetrunken.
Er ist der Mann der Schmerzen."

Es beginnt — als zweiter Teil des ersten Dramas — die bildgewaltige Auseinandersetzung Äons mit der Welt und der Welt mit ihm, gipfelnd in der gnostischen Ekstase Äons, als dem Ausdruck letzter, höchster Erkenntnis, und in der Erkämpfung der Seins-Gewißheit in der Trafalgarschlacht-Szene.

Wir sind, den Weg ebnend, hier bis zur Äon-Dichtung selbst vorgedrungen Wir haben, von dem Bekenntnis

aus, daß hier das Mysterium gegeben ist, in dessen Erlebnis das emporbrängende Weltgefühl der modernen Menschheit zur Wiederverbindung mit seinem übersinnlichen Urgrund gelangen kann, versucht, die Bewegungen des Geistes aufzuzeigen, die auf dieses Ziel hindrängten. Wir haben damit zugleich die große künstlerische Krisis, die das neue Lebensgefühl als zutiefst mit der religiösen Krisis verbunden erwies, einer Lösung zugeführt: die Kunst, wiedergeboren aus dem Geiste des Mythos, ist wieder ihrer höchsten Aufgabe zurückgegeben: als Mysterium der Menschenseele das Ewige in vollkommenster Vermittlung darzubieten und die atomisierte Menschheit im gemeinsamen Erlebnis der Wahrheit wieder zur heiligen Gemeinschaft zusammenzuschließen.

In Momberts Dichtung ist dies Ziel erstmals verwirklicht: in ihr ist der Mythos von Äon, dem ewigen Menschen, ausgereift zum dramatischen Kosmos: als symbolisches Spiel von der Menschwerdung der göttlichen Weltkräfte, von dem Leben und Walten des geistigen Eros, von dem Durchgang des Äon-Geistes durch die Erscheinung „Volk", vom Niedergang der Völker und vom Aufgang Sfairas, des „Geistes der Freiheit" in der Menschheit.

Und es sei, zum Schlusse, gesagt, daß die Mythen-Dichtung von Äon die Frage der Wiedergeburt der Kunst aus dem Geiste der Religion auch für denjenigen prototypisch löst, der aus einem andern Welt- und Lebensgefühl zu einem andern Glauben, zu einem andern Mythos weiterdrängt — oder aber das Kommen des „Reichs" von

einem „jüngsten Tag" erwartet, da abermals Ereignis wird: „Das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnet, und wir schauten seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit als des einzigen Sohnes vom Vater, voll Gnade und Wahrheit." Dann vielleicht erst wird auch die Dichtung Momberts zu ihrer allgemeinen Wirksamkeit berufen werden.

Inhalt

1 Seite

Nietzsches tragisches Übergangsgeschick. / Mysterium und intellektuelle Einsamkeit. / Die Fragestellung 1

2

Vorbilder religiöser Volkskultur. / Nietzsches „Hellas". / Benz' „gotisches Mittelalter" 2

3

Die Bedingungen mythenbildenden Schaffens. / Hölderlin und Hellas. / Hölderlin und die Romantiker 4

4

Der christlich-germanische Mythos und die Gotik. / Religiöser Ursprung der Gotik. / Die Geistesform des „gotischen" Menschen und das Christentum. / Tragische Lebensauffassung. / Matthias Grünewald. / Die Ursachen des Zerfalls der gotischen Kultur. / Der gotische und der romantische Mensch 6

5

Das Werk der Reformation. / Die deutsche Mystik: Eckehart. / Luther und die existentielle Wahrheit. / Luthers Gemeinschaftsbildung. / Protestantismus und Mysterien-Religion. / Der religiöse Subjektivismus. / Der neuzeitliche Katholik . . . 15

6

Die Loslösung der Kunst vom Mysterium. / Die geistigen Grundlagen der neuzeitlichen Kunst. / Shakespeare. / Shakespeares Drama und das mittelalterliche Mysterienspiel. / Der künstlerische Psychologismus. / Der Zusammenbruch 23

7

Goethe als Weg zur Lösung. / Die neue Geisteshaltung. / Goethes intuitive Erkenntnisart. / Ablehnung der Gefühlsmystik. / Die religiöse Ehrfurcht. / Goethes „Glaubens"-Bekenntnis. / Ethik als religiöse Lebensform 28

8

Seite

Goethe und die Romantiker. / Goethes Dichtungen — Brechungen seiner geistigen Existenz, nicht Ausdruck seiner Weltanschauung. / Goethes symbolische Auffassung seiner Individualexistenz. / Die Grenzen der intuitiven Wirklichkeits-Erkenntnis: die Urphänomene. / Die Wirkungsart von Goethes „Glauben": die religiöse Ehrfurcht vor dem „Diesseits". / Der Mythos der „Persönlichkeit". / Goethe und die romantische Universaltendenz. / Goethes „Diesseits"-Religion. / Das objektive Selbst und das subjektive Ich. / Die echte romantische Lösung der Lebensfrage. / Die Verfälschung der christlich-romantischen Idee. / Die letzte Scheidung: das Problem der Individuation 34

9

Das geistige Mittlertum der Kunst. / Typische Formen der metaphysischen Erfahrung. / Die orphische Erlebnisart: Beethoven, Hölderlin. / Die apollinische Erlebnisart: Goethe. / Goethes Dichtungen als Aufhellungen der Erscheinungs-Wirklichkeit in ihrem Symbolcharakter. / Goethes Gesamt-Erscheinung als Auswirkung seines Mythos: Die Persönlichkeit als Mysterium 51

10

Die Überwindung des Intellektualismus. / Die vorwissenschaftliche und die nachwissenschaftliche Form der „objektiven" Religion. / Die Religion der geistigen Persönlichkeit: Jesus. / Die geistige Wiedergeburt des Diesseits: das Sakrament. / Die Wandlungen der Religion Jesu. / Goethe und das Evangelium. / Der nachwissenschaftliche Mensch und die Religion des Gott-Menschen. / Die Aufgabe der Kunst der Zukunft. / Der Übergang von der selbstherrlichen zur religiös-gebundenen Kunst 62

11

Der Symbolismus als geistige Bewegung. / Sein Ziel. / Das pseudo-mystische Alleinheit-Gefühl. / Mystik und Reli-

gion. / Das Ethos der Mythen-Schöpfung. / Die religiöse und ethische Sterilität des ästhetischen Alleinheit-Gefühls. / Der „Gehalt" der symbolistischen Dichtung. / Der Primat des Geistes über die Phantasie. / Der künstlerische Gewinn des Symbolismus 75

12

Der Expressionismus als geistige Bewegung. / Sein Ziel. / Die philosophischen Grundlagen (Steiner, Bergson). / Das expressionistische Stil-Ideal. / Der Expressionist als geistiger Erbe des wissenschaftlichen Menschen. / Die expressionistische Gefühls-Abstraktion. / Die expressionistische Form (Malerei, Drama). / Der Typus. / Expressionismus und Theosophie 84

13

Der musikalische Mythos Beethovens. / Schopenhauers Auffassung der Dichtung. / Der intuitive Geistes-Typus: Goethe. / Das visionäre Hellsehen. / Die Geburt des Mythos aus dem Logos. / Formen des Mythos. / Mythos und Mysterium. / Beethoven, der Mythiker der Musik. / Entwicklung der Musik zum geistigen Ausdrucksstil: Palestrina, Heinrich Schütz, Joh. Seb. Bach. / Loslösung der Musik vom Mysterium. / Die geistige Tat Beethovens: die Wiedergeburt der Musik aus dem Geiste des Mythos. / Beethovens Mythos: der Mythos des Gott-Menschen. / Das symphonische Drama Beethovens als Mysterium 93

14

Die Wort-Dichtung als unmittelbarer geistiger Ausdrucksstil. / Der Ursprung der Musik: Ton als unmittelbarer Gefühlsausdruck. / Wagners Auffassung des Wortes als Begriff. / Wagners neue Kunstform: das Musik-Drama als Gesamtkunstwerk. / Ablehnung von Wagners Auffassung. / Der mythische Ursprung des Wortes. / Die deutsche Sprache in ihrem Zusammenhang mit der Musik. / Die frühmittelalterliche deutsche Dichtung. / Das mittelalterliche Mysterien-

Seite

Spiel: die Entwicklung des dichterischen Ausdrucksstils zum Stil des Gesamtkunstwerks. / Momberts symbolisches Drama als Auswirkung seines Mythos zum Mysterium 107

15

Die Mythen-Dichtung Momberts. / Der Mythos Goethes. / Der mythische Vorgang der Sagenbildung. / Momberts Selbst-Auffassung. / Die Verdichtung des Gott-Erlebnisses im Selbst-Erlebnis: der Mythos von Äon, dem Ewigen Menschen. / Die Ethik des Äon-Glaubens und die Ethik Schopenhauers. / Die geistigen Beziehungen Momberts zu Heraklit, Valentinus und zu den eleusinischen Mysterien. / Dionysos und Äon. / Der Niederstieg des Mythos in Gefühl und Phantasie. / Das Nachspiel zum 2. Äon-Drama. / Das Verhältnis der Phantasie zur Mythenbildung. / Momberts Entwicklung vom Dichter zum Seher-Dichter: der „Sänger des Geistes der Freiheit". / Die Äon-Trilogie als Mysterium eines neuen Glaubens . . 115

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

Deutscher Glaube. Religiöse Bekenntnisse aus Vergangenheit und Gegenwart. Herausgegeben von Ernst Michel. 20. Tausend. Pappb. M 1.20, Lwd. M 2.—, br. Feldpostausg. M —.60.

Inhalt: Meister Eckehart / Luther / Lessing / Fichte / Schleiermacher / Goethe / Lagarde / Maurenbrecher / Bonus / Jatho.

Deutsche Frömmigkeit. Stimmen deutscher Gottesfreunde. Mit Bildern von Ph. O. Runge. Herausgegeben von Walter Lehmann. 15. Tausend. br. M 3.50, Pappbd. M 4.—, Halbfrz. M 5.50.

Inhalt: Meister Eckehart / Johannes Tauler / Heinrich Seuse / Aus dem Kreis der Gottesfreunde / Der Frankfurter / Seb. Frank / Val. Weigel / Jacob Böhme / Joh. Scheffler / J. G. Fichte / P. Lagarde / A. Bonus.

Der Tag: Hier ist ein Lesebuch entstanden, aus dem der deutsche Geist zu uns spricht, und zwar so vernehmlich, daß man sagen kann: es ist ein Werk, in dem sich die Andacht und Gottesliebe des deutschen Geistes den schönsten Ausdruck gegeben hat. Alle Innerlichkeitswerte, die im Zusammenhang des religiösen Bewußtseins erscheinen können, klingen in diesem Werke an: das Gottesreich und das Gotteswort in uns, das metaphysische Erlebnis statt des Geschichtsglaubens, das innere Kirchentum statt der äußeren Kirchlichkeit, der Christus in uns statt des historischen Jesus, die Verlegung von Himmel und Hölle in die Seele, das mystische Erlösungsbewußtsein. Wie ein Orgelpunkt zieht sich durch den Stimmenchor dieses Werkes die eine große Frage hindurch: Wie vereinige ich das Tiefste in mir mit dem Tiefsten außer mir? Das Göttliche, wie es sich der Seele erschließt, und die Seele, wie sie sich am Göttlichen heranbaut, sind gleichsam die beiden Dominanten dieses Werkes; man gewinnt aus ihm einen tiefen Eindruck von dem psychozentrischen Charakter des deutschen Christentums. Diesem Christentum liegt die Überzeugung zugrunde, daß Gott zwar dem Wesen nach in allen Dingen, aber schöpferisch allein in der Seele gegenwärtig ist, daß diese allein das Ebenbild, jene hingegen nur gleichsam die Fußtapfen des Ewig-Allgegenwärtigen sind.

Blätter für deutsche Art und Kunst. Herausgegeben von Richard Benz. Preis der Hefte je M 1.—. Heft 1. Die Renaissance, das Verhängnis deutscher Kultur. Heft 2. Verkündiger deutscher Kunst (Fichte, Herder, Arnim, Grimm, Goerres, Goethe, Wackenroder, Nietzsche, Langbehn). Heft 3/4. Die Grundlagen der deutschen Kunst im Mittelalter.

Preußische Jahrbücher: Die eingehendste Darstellung widmet Benz den Grundlagen der deutschen Kultur im Mittelalter. Hier erhebt sich seine Darstellung zu tiefster Eindringlichkeit, und er breitet eine solche Fülle von neuen und eigenartigen Gesichtspunkten vor uns aus, daß keiner diese Schrift ohne reiche Belehrung aus der Hand legen wird. Was er über das Wesen unserer Kunst, über Gotik und Volkslied, Sprache und Dichtung, über den Unterschied des Romanischen und Germanischen und verwandte Dinge vorbringt, das ist alles so fein, so treffend gesagt und führt so unmittelbar in die Tiefe, daß man an seiner Darlegung im ganzen nur die höchste Freude haben kann. Prof. Dr. Arthur Drews

70-B24740